This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Biog C
6352

Schiller

Harvard University

Library of the Divinity School

GIFT OF

Mrs. N. S. Shaler,
27 June, 1906.

~~Cl. Hafner.~~

J. J. Euker, VDm. 1851.

# Schiller's Leben

für

den weitern Kreis seiner Leser,

von

Karl Hoffmeister.

Ergänzt und herausgegeben

von

Heinrich Viehoff.

---

Dritter Theil.

Stuttgart,
Ad. Becher's Verlag.
1846.

Gift of
Mrs N. S. Shaler
(1366)

Gedruckt auf Schnellpressen in der Guttenberg'schen Buchdruckerei
in Stuttgart.

# Inhaltsübersicht

## des ganzen Werkes.

### Erster Theil.

#### Erstes Capitel.


| | Seite |
|---|---|
| Aeltern und Geschwister | 1 |
| Häusliche Erziehung | 9 |
| Unterricht in Lorch | 13 |


#### Zweites Capitel.


| | |
|---|---|
| Schiller in der lateinischen Schule zu Ludwigsburg | 18 |
| Schiller auf der Solitude | 23 |
| Bericht an den Herzog über sich und die Mitschüler | 35 |


#### Drittes Capitel.


| | |
|---|---|
| Aufenthalt in der Carlsakademie | 38 |


#### Viertes Capitel.


| | |
|---|---|
| Die Räuber | 77 |
| Austritt aus der Carlsschule | 87 |
| Körperliches Erscheinen | 87 |
| Beruf als Regimentsmedicus | 91 |
| Häusliche Einrichtung | 93 |
| Laura | 95 |
| Sitten und Sittlichkeit | 97 |
| Herausgabe der Räuber | 100 |

Seite

Schwan . . . . . 103
Dalberg . . . . . 104
Umarbeitung der Räuber . . . . . 105
Die Anthologie . . . . . 108
Redaction eines Unterhaltungsblattes . . . . 114

Fünftes Capitel.

Reise nach Mannheim . . . . . 116
Aufführung der Räuber . . . . . 117
Beginn des Fiesco . . . . . 121
Württembergisches Repertorium . . . . . 122
Hartes Verbot des Herzogs . . . . . 129
Zweite Reise nach Mannheim . . . . . 130
Verfehlter Anschlag auf Dalberg . . . . . 132
Arrest . . . . . 134
Bedrängniß . . . . . 135
Flucht . . . . . 137

Sechstes Capitel.

Ankunft in Mannheim . . . . . 143
Bittschrift an den Herzog . . . . . 144
Vorlesung des Fiesco . . . . . 148
Fußreise nach Frankfurt . . . . . 150
Grundzüge von Cabale und Liebe . . . . . 154
Abschlägige Antwort Dalberg's . . . . . 156
Rückreise über Worms nach Oggersheim . . . . 157
Aufenthalt in Oggersheim . . . . . 158
Furcht vor Verhaftung . . . . . 163
Der umgearbeitete Fiesco abgewiesen . . . . 165
Druck des Fiesco . . . . . 166
Aufbruch nach Bauerbach . . . . . 167

Siebentes Capitel.

Charakteristik von Fiesco und Cabale und Liebe . . 169
Ankunft in Bauerbach . . . . . 178

Seite

Stimmung, Briefe . . . . . 179
Frau von Wolzogen und ihre Tochter Charlotte . . 180
Liebe, Eifersucht . . . . . 182
Reinwald . . . . . 185
Entscheidung für Don Carlos . . . . . 186
Gelegenheitsgedichte . . . . . 189
Dalberg's Bemühung um Schiller . . . . . 192
Rückreise nach Mannheim . . . . . 193

## Achtes Capitel.

Ankunft in Mannheim . . . . . 194
Contract mit Dalberg . . . . . 196
Krankheit . . . . . 198
Bekanntschaften . . . . . 199
Besuch von Abel . . . . . 200
Die „Lumpenfete" . . . . . 201
Fiesco und Cabale und Liebe auf der Bühne . . . 202
Aufnahme in die deutsche Gesellschaft . . . . 209
Reise nach Frankfurt . . . . . 209
Bedrängnisse . . . . . 212
Abhandlung über das Theater . . . . . 216
Preisfragen . . . . . 219
Plan einer dramaturgischen Monatsschrift . . . 221

## Neuntes Capitel.

Unschlüssigkeit in der Wahl eines dramatischen Stoffes . 222
Zweite Entscheidung für Don Carlos . . . . 223
Finanzielle Bedrängniß . . . . . 226
Ankündigung der rheinischen Thalia . . . . 228
Bewerbung um Lotte von Wolzogen . . . . 229
Margaretha Schwan . . . . . 231
Frau von Kalb . . . . . 235
Paket von Leipzig . . . . . 236
Weimarischer Rath . . . . . 239

Seite

Stellung zum Theater . . . . . 240
Aufbruch nach Leipzig . . . . . 241

Zehntes Capitel.

Aufenthalt in Leipzig . . . . . 243
Lied an die Freude . . . . . 246
Bewerbung um Margaretha Schwan . . . . 249
Bearbeitung des Don Carlos in Prosa . . . . 251
Aufenthalt in Dresden . . . . . 254
Leidenschaftliche Liebe . . . . . 259
Gedichte . . . . . 264
Der Menschenfeind . . . . . 269
Don Carlos vollendet . . . . . 270
Entstehungsgeschichte desselben . . . . . 270
Charakteristik . . . . . 273
Briefe über Don Carlos . . . . . 281

## Zweiter Theil.

Erstes Capitel.

Entscheidung für das Geschichtsstudium . . . . 2
Erste historische Arbeiten . . . . . 6
Der Verbrecher aus verlorener Ehre . . . . 8
Der Geisterseher . . . . . 12
Philosophisches Gespräch im Geisterseher . . . . 20
Die philosophischen Briefe . . . . . 23

Zweites Capitel.

Eintritt in Weimar . . . . . 29
Lebensverhältnisse . . . . . 29
Die Familie von Lengefeld . . . . . 36
Aufenthalt bei Rudolstadt . . . . . 43
Neigung zu Charlotte von Lengefeld . . . . . 44
Bekanntschaft mit den Griechen . . . . . 48

Seite

Die Götter Griechenlands . . . . . 49
Die Künstler . . . . . 52
Die zweifelhaften Gedichte . . . . . 55
Briefe über Don Carlos . . . . . 57
Uebersetzungen aus Euripides . . . . . 58
Rückkehr nach Weimar . . . . . 63
Ruf nach Jena . . . . . 68

## Drittes Capitel.

Professur und Lebensverhältnisse in Jena . . . . 73
Liebe, Verlobung . . . . . 80
Besuch in Rudolstadt . . . . . 84
Leiden der Liebe . . . . . 86
Coadjutor von Dalberg . . . . . 89
Wilhelm von Humboldt . . . . . 90
Verheirathung . . . . . 93

## Viertes Capitel.

### Historische Arbeiten.

Geschichte des Abfalls der Niederlande . . . . 94
Antrittsrede in Jena . . . . . 102
Drei historische Abhandlungen . . . . . 103
Memoiren . . . . . 107
Vorrede zur Geschichte des Maltheserordens . . . 112
Geschichte des dreißigjährigen Krieges . . . . 113
Denkwürdigkeiten des Marschalls v. Vieilleville . . 119
Schiller als Historiker . . . . . 120

## Fünftes Capitel.

Häusliches und gesellschaftliches Leben . . . . 132
Charakterzüge . . . . . 135
Neue Thalia . . . . . 144
Metrische Uebersetzungen aus Virgil's Aeneide . . . 145
Poetische Pläne . . . . . 147
Schwanken und Mißtrauen . . . . . 149

Seite

Idee des Wallenstein . . . . . 150
Tod des Themistokles, ein dramatischer Entwurf . . 151

Sechstes Capitel.

Uebergang von der Geschichte zur Philosophie . . . 153
Philosophische Freunde . . . . . 155
Reinhold . . . . . 155
Vorträge über Aesthetik . . . . . 157
Krankheit . . . . . 159
Studium Kant's . . . . . 160
Körperliches Leiden . . . . . 163
Besuch des Carlsbades . . . . . 165
Baggesen . . . . . 166
Todesfeier zu Hellebeck . . . . . 167
Jahrgehalt . . . . . 171
Französisches Bürgerdiplom . . . . . 180

Siebentes Capitel.

Reise in die Heimath . . . . . 184
Erste Vaterfreuden . . . . . 185
Schiller als Schullehrer . . . . . 188
Bekanntschaft mit Cotta . . . . . 190
Rückkehr nach Jena . . . . . 191
Humboldt . . . . . 191
Gesprächstalent . . . . . 192
Gründung der Horen . . . . . 193
Verbindung mit Goethe . . . . . 196
Ruf nach Tübingen . . . . . 203
Recensionen . . . . . 205

Achtes Capitel.

Philosophische Schriften.

Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen . . . . . 212
Ueber die tragische Kunst . . . . . 213

Seite
Ueber Anmuth und Würde . . . . . 215
Ueber das Pathetische . . . . . 218
Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände . . . . . 221
Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen . . 223
Ueber das Erhabene . . . . . 229
Ueber die nothwendigen Gränzen beim Gebrauche schöner Formen . . . . . 231
Ueber den moralischen Werth ästhetischer Sitten . . 231

### Neuntes Capitel.

Ueberdruß an der Speculation . . . . . 234
Fichte . . . . . 235
Rückkehr zur Poesie . . . . . 239
Der Musenalmanach . . . . . 240
Schiller begründet seine Dichtweise neben der antiken . 245
Ueber naive und sentimentale Dichtung . . . . . 246
Ueber den Gebrauch des Gemeinen und des Niedrigen in der Kunst . . . . . 254

### Zehntes Capitel.

Schiller als philosophischer Schriftsteller und Prosaiker überhaupt . . . . . 257
Rückblick . . . . . 273

## Dritter Theil.

### Erstes Capitel.

Einfluß der philosophischen Selbstläuterung auf Schiller's Poesie . . . . . 1
Drei Abstufungen seiner folgenden Lyrik . . . . . 8
Große Productivität und Thätigkeit . . . . . 9
Die Ideenpoesie und die dahin gehörigen Gedichte . . 12

Seite

Zweites Capitel.

Tod des Vaters und der jüngsten Schwester . . . 30
Geburt des zweiten Sohnes . . . . . 33
Die Xenien . . . . . 37
Die Votivtafeln . . . . . 51

Drittes Capitel.

Lebensvorfälle im Jahre 1797 . . . . . 57
Uebergang durch die gemischte Gattung der Lyrik zur reinen . . . . . 65
Lyrische Gedichte dieser Zeit . . . . . 70
Balladen . . . . . 77

Viertes Capitel.

Entscheidung für den Wallenstein . . . . . 97
Ringen mit dem Stoffe desselben . . . . . 98
Ende der Horen . . . . . 103
Theilnahme an Goethe's optischen Forschungen . . 104
Kränklichkeit . . . . . 105
Plan eines Seedramas . . . . . 108
Eine Schrift von Humboldt . . . . . 109
Goethe's Propyläen . . . . . 110
Die Piccolomini und Wallenstein's Lager vollendet . . 111
Aufführung des letztern. . . . . 115
Umarbeitung der Piccolomini . . . . . 116
Vollendung von Wallenstein's Tod . . . . . 122
Darstellung dieser Schauspiele . . . . . 123

Fünftes Capitel.

Charakteristik der Wallenstein'schen Stücke . . . 124
Culturhistorische Gedichte . . . . . 154

Sechstes Capitel.

Entscheidung für Maria Stuart . . . . . 167
Lebensbezüge . . . . . 167

Seite

Der letzte Musenalmanach . . . . . 172
Geburt einer Tochter . . . . . 173
Krankheit seiner Frau . . . . . 173
Schema der Maltheser . . . . . 175
Ueberzug nach Weimar . . . . . 177
Lebensbezüge und Verhältnisse zu Zeitgenossen . . . 181
Gesundheitszustand . . . . . 200

Siebentes Capitel.

Maria Stuart . . . . . 201
Gleichzeitige lyrische Gedichte . . . . . 216

Achtes Capitel.

Verdienste um das Theater . . . . . 220
Macbeth übersetzt . . . . . 225
Verhältniß zu Goethe . . . . . 228
Dichten und Aufführen der Jungfrau von Orleans . . 233
Tischgespräche . . . . . 237
Lebensvorfälle bis zum Jahre 1802 . . . . . 240

Neuntes Capitel.

Die Jungfrau von Orleans . . . . . 244

Zehntes Capitel.

Herausgabe der kleineren prosaischen Schriften . . 272
Gedichtsammlung . . . . . 273
Neue Gedichte . . . . . 375
Redaction von Schauspielen . . . . . 275
Theilnahme an den Propyläen . . . . . 277
Das Jahr 1802:
Turandot . . . . . 280
Räthsel . . . . . 284
Gedichte . . . . . 287
Beabsichtigtes Schillerfest . . . . . 289
Adelsverleihung . . . . . 293

Seite

Wohnungsankauf . . . . . 297
Tod der Mutter . . . . . 298
Plan des Warbeck . . . . . 300

Elftes Capitel.

Die Braut von Messina . . . . . 303
Zwei Lustspiele Picard's übersetzt . . . . . 323
Wahl und Ausarbeitung des Wilhelm Tell . . . 324
Ausflug nach Lauchstädt . . . . . 327
Johannes Müller . . . . . 330
Gentz . . . . . 330
Frau von Stael . . . . . 331
Vollendung und Aufführung des Wilhelm Tell . . 333

Zwölftes Capitel.

Charakteristik des Tell . . . . . 336
Die Romanzen des zweiten Lustrums . . . . . 355

Dreizehntes Capitel.

Lebensbezüge im Jahre 1804 . . . . . 366
Reise und Ruf nach Berlin . . . . . 367
Oekonomische Verhältnisse . . . . . 370
Lebensgewöhnungen . . . . . 371
Geburt einer Tochter . . . . . 373
Ankunft der Großfürstin . . . . . 374
Letzte Arbeiten . . . . . 374

Vierzehntes Capitel.

Letzte Lebenstage . . . . . 386
Tod . . . . . 405
Weltantheil . . . . . 412
Goethe's Trauer . . . . . 414

# Dritter Lebensabſchnitt

oder

# Periode der gereiften Kunſtpoeſie,

von der Gründung des Muſenalmanachs

bis

zu Schiller's Tode.

Seite

Wohnungsankauf . . . . . 297
Tod der Mutter . . . . . 298
Plan des Warbeck . . . . . 300

Elftes Capitel.

Die Braut von Messina . . . . . 303
Zwei Lustspiele Picard's übersetzt . . . . . 323
Wahl und Ausarbeitung des Wilhelm Tell . . . 324
Ausflug nach Lauchstädt . . . . . 327
Johannes Müller . . . . . 330
Gentz . . . . . 330
Frau von Stael . . . . . 331
Vollendung und Aufführung des Wilhelm Tell . . 333

Zwölftes Capitel.

Charakteristik des Tell . . . . . 336
Die Romanzen des zweiten Lustrums . . . . . 355

Dreizehntes Capitel.

Lebensbezüge im Jahre 1804 . . . . . 366
Reise und Ruf nach Berlin . . . . . 367
Oekonomische Verhältnisse . . . . . 370
Lebensgewöhnungen . . . . . 371
Geburt einer Tochter . . . . . 373
Ankunft der Großfürstin . . . . . 374
Letzte Arbeiten . . . . . 374

Vierzehntes Capitel.

Letzte Lebenstage . . . . . 386
Tod . . . . . 405
Weltantheil . . . . . 412
Goethe's Trauer . . . . . 414

# Dritter Lebensabſchnitt

oder

# Periode der gereiften Kunſtpoeſie,

von der Gründung des Muſenalmanachs

bis

zu Schiller's Tode.

# Erstes Capitel.

**Einfluß der philosophischen Selbstläuterung auf Schiller's Poesie. Drei Abstufungen seiner folgenden Lyrik. Große Productivität und Thätigkeit. Die Ideenpoesie und die dahin gehörigen Gedichte.**

Der Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung war das Boot, womit Schiller, nach seiner Fahrt auf dem Meere der Philosophie, endlich an dem langersehnten Eilande der Dichtkunst landete. Man hat oft gesagt, daß seine philosophische Richtung seiner Poesie geschadet habe, und Goethe selbst spricht gegen Eckermann diese Ansicht aus. „Es ist betrübend," sagt er, „wie ein so außerordentlich begabter Mensch sich mit philosophischen Denkweisen herumquälte, die ihm nichts helfen konnten." Auch Schiller schlug in späterer Zeit den positiven Gewinn seiner Speculationen sehr gering an.*) Er betrachtete die philosophische Höhe als unbequem und unfruchtbar für den Künstler, weil

*) S. unten im 4. Cap. seinen Brief an Humboldt, veranlaßt durch dessen Schrift über Goethe's Hermann und Dorothea.

von ihr kein Weg zu dem Gegenſtande herabführe. Wir aber können unmöglich die Reihe ſeiner äſthetiſchen Abhandlungen nach dem zufälligen Nutzen abſchätzen, den der Dichter für die Ausübung ſeiner Kunſt von ihnen hoffte. Sie tragen in ſich einen hohen Werth; Erkenntniß und Wahrheit ſind ſich ſelbſt genug. Aber Schiller mußte auch den philoſophiſchen Entwickelungsproceß vollenden, welcher ſich ihm aus ſeiner eigenthümlichen Naturanlage entſponnen hatte. Er mußte ſich müde philoſophirt haben, ehe er wieder dichten konnte. Längſt war er mit ſich ſelbſt zerfallen, und erſt, nachdem er auf ſittlichem und wiſſenſchaftlichem Wege ſeine Natur wieder hergeſtellt hatte, konnte er wieder, und zwar zu einer reifern Dichtkunſt zurückkehren. Die Philoſophie hatte ihn beruhigt, ohne ihn ganz zu befriedigen: ſo ſuchte er ſich jetzt durch die Dichtkunſt zu vollenden. Wenn die Wahrheit ihrem Jünger alle ihre Verheißungen erfüllte, würde er ſich nicht gedrängt fühlen, ſeine Menſchheit durch das Handeln und die Schönheit zu ergänzen.

Den günſtigen Einfluß dieſer Gemüthsläuterung durch die Wiſſenſchaft finden wir thatſächlich beſtätigt, wenn wir die Gedichte vor der hiſtoriſch-philoſophiſchen Periode mit den ſpäteren vergleichen. Die früheren Gedichte, beſonders von Don Carlos an bis zu den Künſtlern, mußten alle durch die Uebermacht einer unreifen Reflexion mehr oder weniger gekünſtelt, ſpitzfindig, ſchwerfällig und dunkel ausfallen; ſie leiden alle an Mißgriffen des Verſtandes

Dagegen ſind die ſpäteren poetiſchen Erzeugniſſe natürlicher, einfacher, klarer und anmuthiger. Dieſen Gewinn erkannte Schiller ſelbſt. „Vordem," ſchrieb er damals an Humboldt, „legte ich das ganze Gewicht in die Wahrheit des Einzelnen, jetzt wird Alles auf die Totalität berechnet, und ich werde mich bemühen, denſelben Reichthum im Einzelnen mit eben ſo vielem Aufwande von Kunſt zu verſtecken, als ich ſonſt Fleiß angewandt, ihn zu zeigen und das Einzelne recht vordringen zu laſſen." Er fand nun auch, daß ſeine Poeſieen an Leichtigkeit gewonnen hatten, die man früher an ihnen vermißte. „So viel," ſchreibt er in dieſem Sinne an Goethe, „habe ich nun aus gewiſſer Erfahrung, daß nur ſtrenge Beſtimmtheit der Gedanken zu einer Leichtigkeit verhilft. Sonſt glaubte ich das Gegentheil, und fürchtete Härte und Steifigkeit. Ich bin jetzt in der That froh, daß ich mir es nicht habe verdrießen laſſen, einen ſauern Weg einzuſchlagen, den ich oft für die poetiſirende Einbildungskraft verderblich hielt."

Indeß hatten jene vieljährigen einſamen Studien nicht bloß einen entſcheidenden Einfluß auf die Form ſeiner Dichtung, ſondern ſie lieferten ihm auch längere Zeit hindurch größtentheils den Stoff. Durch ſeine Speculation hatte er ſich eine eigene ſittlich-äſthetiſche Welt auferbaut, die gleichſam ſein ideal geſtalteter Geiſt ſelbſt war, in welcher er um ſo ausſchließlicher lebte und webte, als ſeine arme äußere Exiſtenz ſeinem hohen Ideenfluge ſehr geringfügig erſcheinen mußte. Als er nun wieder zu dichten anfing,

woher konnte er die Stoffe seiner Poesie anders nehmen, als aus eben dieser Ideenwelt? Seine Lage, seine ideale Natur und seine Theorie vereinigten sich, um wenigstens die ersten Poesieen der dritten Periode beinahe ganz in den Gedankenkreis einzuschließen, der sich durch seine geschichtlichen und philosophischen Forschungen in ihm ausgebildet hatte. Wäre Schiller als Dichter auf seine äußeren Verhältnisse verwiesen gewesen, wie Goethe die meisten Gedichte aus äußeren Lebensanlässen schöpfte, so würde seine Muse bald verstummt seyn. Zwar fehlte es auch dem engen und einförmigen Leben unsers Kranken und Einsiedlers nicht ganz an interessanten Vorfällen, welche poetisch hätten gestaltet werden können; wir erinnern nur an jene Todesfeier in Hellebeck. Durch wie viele Gedichte und Anspielungen hätte nicht Goethe diese edle, diese einzige Huldigung verherrlicht, wenn sie ihm widerfahren wäre! Schiller aber schrieb: „Jener Vorgang war für den Abgeschiedenen bestimmt; und der Lebende wird sich nie mehr erlauben, ihn zu berühren." Hier beeinträchtigte offenbar der Mensch den Dichter; aber jener gewinnt vielfältig wieder, was dieser einbüßt. Wen sollte dieses Schweigen nicht mehr rühren und erheben, als die herrlichsten Gesänge?

Nahm er aber auch wirklich einzelne Privatzustände in seine Dichtung auf, so entblößte er dieselben von allem Individuellen und hob sie häufig dadurch noch mehr in's Allgemeine, daß er sie zum Substrat einer Idee machte. Er

verlangte von jedem Gedichte einen sentimentalen Gehalt; Idealität, Tiefe, Geist, Innerlichkeit, gleichsam noch über die schöne Form hinaus, und diese suchte er vorzüglich in einer gewissen Allgemeinheit und Nothwendigkeit, welche dann durch Gefühl und Affect belebt werden mußten. „Der Dichter", behauptet er, „kann nur in so fern unsere Empfindungen bestimmen, als er sie der Gattung in uns, nicht unserm specifisch verschiedenen Selbst, abfordert. Um aber sicher zu seyn, daß er sich auch wirklich an die reine Gattung in den Individuen wende, muß er selbst zuvor das Individuum in sich ausgelöscht und zur Gattung gesteigert haben. In einem Gedichte darf daher nichts wirkliche (historische) Natur seyn, denn alle Wirklichkeit ist mehr oder weniger Beschränkung der allgemeinen Naturwahrheit. Jeder individuelle Mensch ist gerade um so viel weniger Mensch, als er individuell ist; jede Empfindungsweise ist gerade um so viel weniger nothwendig und rein menschlich, als sie einem bestimmten Subjecte eigenthümlich ist. Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdrucke des Nothwendigen liegt der große Styl." In dieser Ansicht, zu welcher ihn sein Idealisirtrieb führte, befestigte er sich durch seine Theorie der sentimentalischen Dichtung noch mehr, und das war ohne Zweifel der größte Nachtheil, den die Speculation seiner Dichtung brachte, daß diese in Form und Inhalt auf methaphysischen Boden verrückt wurde. Wie wenn der Einbildungskraft etwas Anderes gefallen, und auf die Empfindung

etwas Anderes wirken könnte, als das Anſchauliche, ſinnlich Wahrnehmbare, und dieſes nicht immer individuell wäre!

Jene ganz durch das Denken vermittelten poetiſchen Darſtellungen finden, wie der Schiller'ſche Bildungsgang, den ſie vorausſetzen, in der Literaturgeſchichte beinahe nichts Aehnliches, ſo daß Humboldt in dieſer Hinſicht Recht hatte, zu ſagen, Schiller habe die lyriſche Dichtkunſt erweitert. Man kann ſie *metaphyſiſche Gedichte*, Reflexionslieder, Idealgeſänge nennen. Von ihnen ſtieg er im Verlaufe ſeiner fortſchreitenden Entwickelung zu einer *gemiſchten* oder *mittlern* Claſſe herab, wo ſich die Idee mit dem Wirklichen oder Concreten in Verbindung zu ſetzen ſuchte, bis er endlich bei der *reinen, objectiven Dichtung* anlangte.

Die eigentliche Zeit der metaphyſiſchen Dichtung war die zweite Hälfte des Jahres 1795, welches wir daher füglich als das *Jahr der Ideendichtung* bezeichnen können. Schiller hatte ſich in den äſthetiſchen Abhandlungen ein Magazin von Ideen angelegt, die der nun endlich entfeſſelte Genius um ſo eher in Poeſie umſetzen konnte, da ſie zugleich ſeine lebendigſten Gefühle und ſein innerſtes Leben ſelbſt waren. Hieraus erklärt ſich ſeine außerordentlich große Productivität ſogleich nach ſeiner Rückkehr zur Poeſie. „Ich habe," bekennt er ſelbſt, „meine poetiſche Fruchtbarkeit in dieſem Jahre doch zum Theil der langen Pauſe zuzuſchreiben, die ich in poetiſchen Arbeiten machte,

und die mich Kräfte ſammeln ließ. Im nächſten Jahre wird es langſamer gehen.“ Da die Gedankenwelt ärmer iſt, als das Leben und die unmittelbare Empfindung, und ſich nur die wenigſten metaphyſiſchen Stoffe poetiſch behandeln laſſen, ſo konnte dieſe Quelle nicht lange für ganze Gedichte ergiebig ſeyn.

In dem Sommer 1795 entſtanden vierzig kleinere und größere Gedichte. Während er ſo fleißig für die Horen und den Almanach arbeitete, dehnte er trotz ſeiner Kränklichkeit, der vielen Redactionsgeſchäfte und der Correſpondenz mit ſeinen Mitarbeitern ſeine bewundernswürdige Thätigkeit noch weiter aus. Keine bedeutende Erſcheinung in der Tagesliteratur blieb von ihm unbeachtet, in den ſchlafloſen Nächten las er Romane und andere poetiſche Werke, wie er denn in der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung ſeine Kenntniß der Poeten und ihrer Werke genugſam an den Tag legte. Er faßte nun auch den Plan, lateiniſche Dichter, beſonders den Juvenal, Perſius und Plautus zu leſen, um ſeinem Geiſte die rechte Dispoſition zum poetiſchen Bilden zu geben. Hierzu wollte er ſich, wie er ſagt, mit der ruhigen Vernunft und ſchönen Natur der Alten umringen, und im eigentlichen Sinne unter denſelben leben. Er bat ſich von Humboldt franzöſiſche oder deutſche Ueberſetzungen von dieſen Dichtern aus, da ihm ſein Latein für das Verſtändniß der Sprache des gewöhnlichen Lebens nicht zuzureichen ſchien. „Seit einiger Zeit leſe ich wieder mehr in den alten Lateinern,“ ſchreibt

er am Ende des Decembers 1795 an Goethe, „und der Terenz ist mir zuerst in die Hände gefallen. Ich übersetze meiner Frau die Adelphi aus dem Stegreife, und das große Interesse, das wir daran genommen, läßt mich eine gute Wirkung erwarten.“ Ja, er faßte den ernstlichen Entschluß, der ihm schon lange im Sinne lag, das Griechische zu lernen. Ein neuer Beweis, wie Humboldt sagt, wie gründlich er Alles angriff, womit er sich beschäftigte. Er fragte diesen seinen Freund um Rath, und wünschte auch ein Buch genannt zu wissen, in welchem auf die Methode bei diesem Studium und auf das Eigenthümliche dieser Sprache hingewiesen wurde. Humboldt bedauerte nur die Anfangs wenigstens verlorene Zeit, die er auf diese Beschäftigung würde verwenden müssen. Das methodische Lehrbuch konnte er ihm nicht angeben; es würde ihm auch nicht nur nichts geholfen, sondern ihn sogar von seinem Zwecke abgeführt haben. Alles faßte Schiller rationell, verstandesmäßig an. Durch den Begriff wollte er das Eigenthümliche sogar einer Sprache kennen lernen. Der Plan blieb übrigens unausgeführt, tauchte aber später wieder bisweilen in Schiller auf. Im Jahre 1800 hatte er große Lust, sich in Nebenstunden mit dem Griechischen zu beschäftigen, um nur so weit zu kommen, daß er in die griechischen Metra sich eine Einsicht erwerben könne, und wollte hierzu ein griechisches Lexikon und eine brauchbare Grammatik genannt wissen. Goethe schickte ihm die verlangten Bücher, mit dem Bemerken, daß er sich wenig

daran erbauen werde; das Stoffartige jeder Sprache, so wie die Verstandesformen ständen so weit von der Production ab, daß man gleich, sobald man nur hineinblicke, einen so großen Umweg vor sich sehe, daß man gern zufrieden sey, wenn man sich wieder herausfinden könne. Es müsse Jemand, wie Humboldt, den Weg gemacht haben, um dem Dichter etwa das zum Gebrauche Nöthige zu überliefern. Der Erfolg zeigte, daß Goethe richtig geurtheilt hatte.

Man hat es Schiller'n oft vorgeworfen, daß er des Griechischen unkundig war; aber auch Goethe wußte nicht viel mehr und selbst Herder verstand wenig Griechisch. Und sicher ist es, daß die Meisten, die des Griechischen kundig sind, den Geist der Hellenen nicht so erfaßt haben, als Schiller; ja Humboldt meint sogar, er würde vielleicht weniger fein und richtig über die Griechen gedacht haben, wenn er selbst griechisch zu lesen gewohnt gewesen wäre. Auf jeden Fall ist es bewundernswürdig, wie er aus Homer den naiven Geist so rein und wahr herausgriff, den die Vossische Uebersetzung doch sehr zu verhüllen scheint.

Das Leben unsers meist kranken, einsiedlerischen Freundes ist seine Thätigkeit. Indem wir diese näher charakterisiren, schildern wir jenes.

Als er wieder poetisch thätig zu seyn anfing, stand er noch ganz auf philosophischem Boden. Wie mußte er hier verfahren, um aus seinen Ideen und Begriffen poetische Gestalten hervorzurufen? Welche Wege boten sich ihm an,

um das allgemein Gedachte möglich zu individualisiren? Denn alle Poesie lebt im Individuellen, und wenn Schiller diesen Grundsatz auch theoretisch verkannte, so mußte sein besserer Genius ihn doch mehr oder weniger praktisch befolgen.

Vor Allem suchte Schiller das Ideale durch das Reale dadurch zu beleben, daß er jenes entweder diesem entgegensetzte, oder das Ideale durch die Merkmale, welche es mit dem Realen gemein hat, schilderte. Die Veranschaulichung geschah durch den Contrast oder durch die Aehnlichkeit. In beiden Fällen ward das Ideale als dem Realen coordinirt gedacht, und auf dieser Nebenordnung ruht die erste Gattung der Ideenpoesie.

Die Anzahl der Gedichte, welche ganz auf dem Gegensatze auferbaut sind, ist nicht groß, so tief das Antithetische auch in der Denk- und Gefühlsweise Schiller's gegründet ist, und so häufig er auch diese Figur in kleineren Kreisen gebraucht. Wer uns nämlich vom Idealen nur sagt, was es nicht ist, der gibt dasselbe doch dem Verstande mehr zu errathen, als er es vor das Auge der Phantasie stellt. Will er daher seine Ideen uns näher rücken, so muß er ihnen das Entsprechende aus der wirklichen Welt zuströmen lassen; so muß er also Bilder, Gleichnisse, Mythen und andere Figuren der Aehnlichkeit herbeiziehen. Das Gerippe der Antithese wird auf diese Weise von mannichfachem Laubwerk und Blüthenschmuck umrankt, dessen Stütze zu seyn es gleichwohl nicht aufhört.

Ganz auf der Figur der Antitheſe ruht das im Anfange Auguſts 1795 entſtandene Gedicht: Ideal und Leben, oder, wie es urſprünglich überſchrieben war, das Reich der Schatten. Es iſt die Blumenkrone der Briefe über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen. Die äſthetiſche Welt des Scheins und des Spiels, der reinen Formen, wie ſie beſonders gegen das Ende dieſer Briefe entwickelt wird, erſcheint hier ſichtbar vor unſeren Augen, ſo weit ſie es werden kann. „Der Menſch iſt nur da ganz Menſch, wo er ſpielt," nur in dem Reiche der Schönheit, welche allein die verſchiedenartigen Anſprüche unſerer menſchlichen Natur harmoniſch vereinigt, können wir zu vollkommener Glückſeligkeit gelangen, — das iſt der Grundgedanke des wunderbaren, einzigen Gedichtes, das ſich in einer ganzen Reihe von Gegenſätzen fortbewegt, und worin jede Zeile, jedes Beiwort einen metaphyſiſchen Hintergrund hat. Dieſelbe äſthetiſche Weltanſchauung, welche der Dichter in den Göttern Griechenlands ſeiner ſehnſuchtsvollen Seele in den Mythen der Alten vorführt, erſchafft ſich hier ſelbſtſtändig aus eigenen Mitteln. Ein neuer Vernunftmythus tritt an die Stelle der untergegangenen Volksmythen.

Schiller fühlte es einige Monate nach der Abfaſſung ſelbſt, daß dieſem Gedichte die Anſchaulichkeit fehlt. Daher wollte er, an den Schluß deſſelben anknüpfend, eine Idylle in ſeinem Sinne des Wortes nachfolgen laſſen, deren Inhalt die Vermählung des Herakles mit der Hebe wäre.

Es sollte ein Gegenstück zu seiner „Elegie“ (dem Spaziergange) seyn, nicht belehrend, sondern darstellend und auf einen Fall bezogen, für welchen das Ideal und das Leben gleichsam nur Regeln enthalte. Kurz, er dachte das Reich der Schönheit objectiv zu individualisiren. „Alle seine poetischen Kräfte,“ schreibt er, „spannten sich noch zu dieser Energie an.“ „Denken Sie sich den Genuß,“ ruft er aus, „in einer poetischen Darstellung alles Wirkliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen — keinen Schatten, keine Schranken, nichts von allem dem mehr zu sehen. Mir schwindelt ordentlich, wenn ich an diese Aufgabe, wenn ich an die Möglichkeit ihrer Auflösung denke. Eine Scene im Olymp darzustellen, welcher höchste aller Genüsse! Ich verzweifle nicht ganz daran, wenn mein Gemüth nur erst ganz frei von allem Unrathe der Wirklichkeit, ganz rein gewaschen ist; ich nehme dann meine ganze Kraft und den ganzen ästhetischen Theil meiner Natur noch auf einmal zusammen, wenn er auch bei dieser Gelegenheit rein sollte aufgebraucht werden.“ Schiller scheint bei aller seiner Begeisterung an diesem unausführbaren Plane doch selbst gezweifelt zu haben. Aus allgemeinen Ideen läßt sich noch weniger ein Gedicht schaffen, als aus bloßen Begriffen eine Philosophie entwickeln. Jene Meinung konnte vorübergehend auch nur unserm Schiller in den Sinn kommen; sie bezeichnet aber mehr, als alles Andere, seinen damaligen Standpunct.

Die contrastirende Behandlung tritt ferner auf das

Bestimmteste, sogar im Wechsel des Rhythmus, in dem der zweiten Hälfte des Augusts angehörigen Gedichte Würde der Frauen hervor, wozu das eben erörterte gleichsam als Vorbild gedient zu haben scheint. Denn dieselben Gegensätze kehren, nur in den engeren Sphären des weiblichen und männlichen Lebens, hier wieder. Da Schiller die vollendete Menschheit, aus welcher ihm die Idee der Schönheit emporwuchs, in der weiblichen Natur fand, so konnte er das Frauenleben selbst unter den Grundgedanken des vorigen Gedichtes bringen, und demselben das Leben des Mannes, als des Repräsentanten der Wirklichkeit, entgegenstellen. Einen andern großen Contrast, der auch schon durch das ebengenannte Gedicht durchgeht, den zwischen Natur und Cultur, stellt der in der ersten Hälfte des Augusts entstandene Genius dar. Dieser herrliche Gesang erhebt die ursprünglichen, tief verborgenen, wahrhaftigen und harmonisch wirkenden Triebe, Gefühle und Kräfte des Herzens, den Instinct des Sittlichen, im Gegensatze zu der nachfolgenden wiederholenden Wissenschaft und begriffsmäßigen Selbstbesinnung, welche für den Verlust jener nur einen schlechten Ersatz bildet. Weiter gehören in die Reihe der auf dem Contrast ruhenden Gedichte noch die Elegieen: die Geschlechter und die Sänger der Vorwelt, von denen die letztere im November 1795, die erstere 1796 entstanden ist. Jenes Gedicht stellt in einer allgemein gehaltenen Schilderung die von Natur aus feindlichen Charaktere des Jünglings und der Jungfrau gegenüber.

Aber die Natur weiß ihr Werk zu beschützen, und mit rührender, süßer Anmuth wird es vor die Augen gemalt und in das Herz gesungen, wie sie durch die „göttliche Liebe" aus dem wildesten Streite der Harmonie goldenen Frieden hervorruft. Die andere Elegie gehört den warmen, lebensvollen Erzeugnissen an, welche der Gegensatz der antiken und modernen Kunst emportrieb und die daher im Gebiete der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung liegen. Der neuere Sänger wünscht unserer Zeit klagend die ästhetische Weltanschauung zurück, die ein Eigenthum der alten Griechen war, und sehnt sich nach dem mitdichtenden Jahrhunderte des Homer und dem mitfühlenden des Perikles.

Die zweite Art der Veranschaulichung besteht darin, daß der Dichter seine Ideen durch das denselben Aehnliche, welches ihm die reale Welt darbietet, oder welches er zu diesem Zwecke selbst bildet, individuell zu machen sucht. Als solche ästhetische Hülfsmittel der Gestaltung ganzer Gedichte gebraucht Schiller vorzüglich Gleichnisse, die Mythologie, die Geschichte und eine symbolische Natur- und Weltbetrachtung, oder er läßt seine Darstellung auch ganz symbolisch werden.

Goethe vergleicht gern einen geistigen Zustand, ein inneres Erlebniß mit Erscheinungen der materiellen Welt; Schiller sucht häufiger ein sinnliches Substrat für eine Idee, und da das Ueberirdische unerschöpflich ist und nichts Entsprechendes in der Körperwelt findet, so läßt er

öfters mehrere Bilder und Gleichniſſe auf einander folgen, ja er ſtellt bisweilen eine Idee durch ein ganzes Gedicht in einer Reihe von Gleichniſſen dar. Hier tritt nun nicht ſelten der Fall ein, daß uns ſeine glühende Phantaſie raſch und jählings von einem Bilde zu einem zweiten und dritten, ganz ungleichartigen hinüberreißt, ſo daß wir in einer gewaltſamen Aufregung erhalten, und die Einheit der Anſchauung und ein ruhiger, gleichmäßiger Eindruck geſtört werden. In der Macht des Geſanges, aus dem Juli des Jahres 1795, ſind alle Ideen durch Bilder verſinnlicht. Der geheimnißvolle Urſprung der Poeſie, ihre Gewalt über das Menſchenherz, ihre Macht, uns in die ideale Welt zu erheben, ihr Verdienſt, uns vom kalten conventionellen Leben zur Natur zurückzuführen, alle dieſe Gedanken ſind an eben ſo viele Gleichniſſe geknüpft. Wird in einem ſolchen durchgeführten Bilde die Idee ganz verſchwiegen, ſo entſteht bekanntlich die Allegorie. Wir beſitzen aber von Schiller nur Eine eigentliche Allegorie, aus etwas ſpäterer Zeit (1796): Das Mädchen aus der Fremde, die uns in einer leichtern Form, als das obige Gedicht, die Wirkſamkeit der Poeſie veranſchaulicht. Beide Gedichte haben indeß dieſes gemein, daß Schiller in ihnen die Poeſie, ganz ſeinem Charakter gemäß, als etwas Erhabenes zeichnet.

Kein Dichter vielleicht bedient ſich zur Darſtellung ſeiner Ideen ſo häufig der Mythologie und Geſchichte, als Schiller. Ihm gab nicht die reale Welt und die Erfahrung,

sondern sein einsames Gefühl und Denken seine Gedichte in den Mund, und so war er leicht veranlaßt, sie an seine Lectüre, Studien und Bücher anzuknüpfen. Wem fallen hierbei nicht aus früherer Zeit die Götter Griechenlands, und aus späterer das Eleusische Fest ein, welche von Mythologie strotzen? Eben so enthüllen sich uns in der Elegie das Glück (1798) beinahe alle Gedanken durch die Sprache der Mythologie und Geschichte. Die Grundidee ist: „Alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab." Die Form ist für den Inhalt wenigstens neu; denn das Stück ist eigentlich ein Hymnus im elegischen Versmaße. Auf ähnliche Weise wird in der Nänie (1799) der Schlußgedanke: „Auch ein Klaglied zu seyn im Munde der Geliebten ist herrlich u. s. w." durch griechische Mythen versinnlicht. Die Epigramme Odysseus und Columbus (1795) bringen uns, das erstere durch eine mythische Erzählung, das andere durch ein geschichtliches Ereigniß, hohe Wahrheiten in Erinnerung. Dieses spricht das erhabene Zutrauen zu des eigenen Geistes Wahrheit auf eine herrliche Weise aus; das erstere lehrt uns: das Glück, dem wir Jahre lang nachjagten, ist oft da, wenn wir es am wenigsten glauben, ja wenn uns sogar das Organ fehlt, es zu erkennen. Ebenfalls in den Kreis dieser Gedichte gehört Archimedes und der Schüler (Nov. 1795), worin uns eine lautere Liebe zur Wissenschaft empfohlen wird.

Die symbolische Ansicht der Dinge endlich ist für

unſern Sänger eins der mächtigſten äſthetiſchen Hülfsmittel. Alles, die allgemeine Beſchaffenheit der Dinge, die Natur, die Geſchichte und Mythologie, die alltäglichen Freuden, Genüſſe und Wünſche des Menſchen faßt er als Sinnbilder ſeiner Ideen auf, — eine Weltbetrachtung, zu welcher er eben ſo ſehr durch ſeine Natur hinneigte, als er in ihr durch die Kant'ſche Philoſophie, welche die ganze Erſcheinungswelt ſich um den Menſchen bewegen läßt, beſtärkt wurde. „Nie habe ich es noch ſo ſehr empfunden", ſchreibt er ſchon 1789, „wie frei unſere Seele mit der ganzen Schöpfung ſchaltet — wie wenig ſie doch für ſich ſelbſt zu geben im Stande iſt, und Alles, Alles von der Seele empfängt. Nur durch das, was wir ihr leihen, reizt und entzückt uns die Natur; die Anmuth, in die ſie ſich kleidet, iſt nur der Wiederſchein der innern Anmuth in der Seele ihres Beſchauers, und großmüthig küſſen wir den Spiegel, der uns mit unſerm eigenen Bilde überraſcht." Eine ſolche Auffaſſung der Dinge gab manchen Schiller'ſchen Gedichten ihre ganze Geſtalt. Vor allen gehören hierher der Tanz, aus dem Jahre 1795, und aus dem folgenden Jahre die Klage der Ceres. In jener Elegie ſtellt der Dichter, ganz ſo, wie es Platon in ſeinem Timäos thut, die ewige Ordnung des Weltalls als ein Ziel dar, welches wir ſelbſt in unſeren Thaten und Geſinnungen zu wiederholen haben, und zeichnet dieſe Harmonie der Welt in dem Bilde der rhythmiſchen Bewegungen des Tanzes. In der Klage der Ceres werden der bekannte

Mythus von der ihrer Tochter beraubten Göttin und die Pflanzen symbolisch aufgefaßt, und, zu einer wundervollen poetischen Figur in einander verschlungen, zu Trägern der Sehnsucht des Menschen nach dem Ewigen und seiner Verbindung mit der Geisterwelt gemacht. Die Klagen und das Suchen der Mutter nach der in der Unterwelt verschlossenen Persephone deuten uns das ungestillte Verlangen unserer Seele nach der in Dunkel gehüllten ewigen Wahrheit an. Aber der Mensch ist nicht ganz von dem ewig Wahren abgeschnitten. Die buntbemalten Pflanzen, Sinnbilder des Schönen, die, im heitern Reiche der Farben glänzend, ihr Leben aus dem dunkeln Schooße der Erde ziehen, die der trauernden Mutter aus dem Schattenreiche Kunde von der verlorenen Tochter bringen, sie sollen uns ein Symbol der auch ins irdische Leben reifenden ewigen Wahrheit seyn. So vereinigt sich der Sinn des Ganzen in dem Gedanken: die Wahrheit, nach welcher der Mensch vergebens strebt, erscheint ihm als Schönheit. — In den Sprüchen des Confucius (1795 und 1799) hat Schiller die dreifache Form der Zeit und die dreifache Ausdehnung des Raums zur Folie sittlicher Rathschläge gemacht. Wenn uns hier eine reiche und weite Weltkenntniß, die mit ernster Ausdauer verbunden ist, empfohlen wird, so verwirft dagegen „Breite und Tiefe“ (1797) eine den Menschen verflachende Zersplitterung in das Weltwesen; und „Licht und Wärme“ (1797) verlangt, daß sich der Lebenserfahrung die Gemüthsinnigkeit, dem Realen das

Ideale beigeſelle. Selbſt Erſcheinungen unſers Seelenlebens ſind unſerm Dichter Symbole des Idealen. So iſt ihm die Hoffnung (1797) in dem Gedichte gleiches Namens ein Zeichen, daß wir zu etwas Beſſerem geboren ſind. Drei Formen der Hoffnung, welche zwar „leer", aber dennoch „bedeutungsſchwer" ſind, weil ihnen die eben bezeichnete ideale Bedeutung, oft verdeckt, zu Grunde liegt, werden uns in den „Worten des Wahns" (1799) geſchildert. Wie er hier die auf's Aeußere und Irdiſche gerichtete Hoffnung als einen Wahn darſtellt, ſo ſucht er in dem vorher genannten Gedichte die dieſem Irrthume zu Grunde liegende Wahrheit auf. Und ſogar an das Alltägliche und Gemeine weiß Schiller's Dichtung das Höhere zu knüpfen. In der Verfertigung des Punſches findet er bedeutungsreiche Beziehungen auf das menſchliche Leben und die Welt; und in einem zweiten kräftigen Punſchliede, im Norden zu ſingen (wie das erſte 1803 entſtanden) werden die Kunſterzeugniſſe mit den Naturproducten, der Norden mit dem Süden in Contraſt geſtellt, und das Ganze zu der Lehre zuſammengefaßt:

Drum ein Sinnbild und ein Zeichen
Sey uns dieſer Feuerſaft,
Was der Menſch ſich kann erreichen
Mit dem Willen und der Kraft.

So verwandelt ſich unter Schiller's geweihten Händen Alles in das Geiſtige und Ideale.

Die bisher genannten Dichtungsweiſen gründen ſich

darauf, daß die ideale und reale Welt als nebengeordnet gedacht und so mit einander verglichen oder unterschieden werden. Man kann das Ideale aber auch als ein Allgemeines und das Reale als ein Besonderes auffassen, so daß sie im Verhältnisse der Ueber- und Unterordnung stehen. Hierauf beruht die zweite Art der Schiller'schen metaphysischen Poesie, welche sich demnach auf die Subordination der Vorstellungen gründet. Von diesem Hülfsmittel, seine Ideen durch ihre untergeordneten Theile zu vergegenwärtigen, macht Schiller überhaupt einen sehr häufigen Gebrauch, wie z. B. in dem Gedichte Poesie des Lebens (1795) der Gedanke, daß ein einseitiges Streben, die nackte Wahrheit zu schauen, dem Leben seinen Reiz benehme, ganz durch die Figur der Distribution ausgeführt ist. Es beruhen aber auch ganze Dichtungsarten auf dieser Subordination der Vorstellungen. Hier findet nämlich wieder der Unterschied statt, daß entweder das Allgemeine durch sein Besonderes dargestellt wird, oder auch wohl umgekehrt das Besondere durch ein Zusammenfassen seiner allgemeinen Merkmale. Wird eine allgemeine Idee durch einen erdichteten Fall versinnlicht, so entsteht die Fabel oder die Parabel, je nachdem jener Fall ganz bestimmt oder individuell, oder unbestimmt ist. Soll dagegen ein Besonderes durch sein Allgemeines dargestellt werden, so ist es nöthig, eine gewisse Menge seiner Merkmale, welche eben sein Allgemeines ausmachen, zu einem Bilde des Gegenstandes zu vereinigen. Denn nur eine

Anzahl von Merkmalen wird im Stande seyn, uns eine Idee oder einen Gegenstand einigermaßen vorzuführen oder wenigstens unbestimmt anzudeuten. Wird eine Vorstellung durch ihre Merkmale geschildert, ohne daß man die Vorstellung selbst nennt, so entsteht die Räthselbichtung.

Unter den Fabeln und Parabeln wäre zuerst das verschleierte Bild zu Sais (1795) zu nennen, wodurch uns die Schranken veranschaulicht werden sollen, die unserer Wißbegierde durch das Sittengebot gesetzt sind. Ferner gehören in diesen Kreis die Theilung der Erde (1795) und Pegasus im Joche (1795), die beide das Mißverhältniß versinnbildlichen, in welchem der Dichter zur Wirklichkeit steht. Jenes Gedicht versinnlicht mit objectiver Wahrheit den Gedanken: daß der Poet an irdischen Gütern zu kurz gekommen sey, dagegen aber durch hohe geistige Genüsse entschädigt werde. Pegasus im Joche läßt sich, wie Streicher [1]) richtig bemerkt, recht gut auf den Verfasser selbst deuten. Hier wird der poetische Genius gezwungen, ein gemeines Geschäft des Lebens zu verrichten, wie Schiller selbst in seiner Jugend die Arzneikunst ausüben sollte. Weil es damit nicht gehen will, versucht man es auf andere Weise und gibt dem Unbändigen eine prosaische Natur zum hemmendem Gesellen bei: Schiller wird Professor in Jena. Aber auch jetzt hält sich der Hippogryph nicht in dem abgemessenen Schritte und im alten Gleise

[1]) Schiller's Flucht von Stuttgart, S. 126.

und verurſacht bald Verwirrung. Es bleibt alſo nichts übrig, als den Störriſchen durch magere Koſt und Arbeit zu zwingen, wodurch er bald zum Schatten abzehrt — wie ja auch Schiller den Druck der Armuth und den Zwang der Arbeit hart genug empfunden hatte. Endlich aber kommt „ein luſtiger Geſell die Straße hergezogen", welcher das edle Thier auch in ſeiner Erniedrigung erkennt, wie etwa Goethe's Auge den Werth unſers Dichters richtig zu würdigen wußte, und unter des „Meiſters ſich'rer Hand" erhebt ſich der niedergedrückte Genius leicht, ſchnell und königlich zu ſeiner Ideenwelt empor — ein Glück, deſſen ſich Schiller jetzt erfreuen durfte!

Die Räthſeldichtung übte Schiller erſt im Jahre 1802 in Gemeinſchaft mit Goethe; aber man ſieht leicht, daß dieſelbe ein integrirender Theil der Ideenpoeſie iſt. Einige ſchon jetzt entſtandene Epigramme gehören dieſer Art an, z. B. die Diſtichen: die Führer des Lebens, welche aber erſt durch die veränderte Ueberſchrift zum Räthſel geworden ſind. In den Horen hieß die Ueberſchrift „Schön und Erhaben", womit die Löſung des Räthſels gegeben iſt. Von den ſpäteren Räthſeln, auf die wir unten zurückkommen werden, geben einige den Gegenſtand geradezu durch eine poetiſche Darſtellung von deſſen Merkmalen zu errathen; andere dagegen ſchildern den Gegenſtand auf eine allegoriſche Weiſe. Dieſe letzteren mochte Schiller Parabeln nennen; wenigſtens weiß ich mir die Ueberſchrift „Parabeln und Räthel" nicht anders zu erklären.

Auf die bisher nachgewiesenen poetischen Hülfsmittel gründet sich Schiller's meisterhafte Kunst, das Todte zu beleben, das Abstracte zu versinnlichen. Nie hat ein Dichter so entlegene Ideen zu behandeln gesucht, und keiner war noch im Stande, das Gedankenreich so sehr der Anschauung anzunähern. Nirgends hat Schiller sein Dichtertalent glänzender beurkundet, als gerade auf diesem wenig ergiebigen Boden. Vielleicht könnte man die ganze Aufgabe einer metaphysischen Dichtung für verfehlt halten, obgleich sie in seinem Entwickelungsgange nothwendig war — aber wer hat eine verfehlte Aufgabe je so vortrefflich gelöst?

Wo Schiller die nachgewiesenen Mittel der Versinnlichung nicht anwendet, da nimmt seine Ideenpoesie einen mehr verstandesmäßigen Charakter an. Daher stellen wir der bisher behandelten poetischen Form noch eine andere Gattung, in welcher das Didaktische überwiegend ist, zur Seite. Jene ganze Art ist eine Strecke, welche er der lyrischen Poesie größtentheils erst beifügte, mit dieser betritt er ein längst bebautes Feld.

In diesen Kreis gehören außer den schon gelegentlich erwähnten Gedichten Licht und Wärme, und Breite und Tiefe noch die ganz didaktischen Zwillingsgedichte die Worte des Glaubens und die Worte des Wahns. Die Resultate einer tiefsinnigen Philosophie werden hier dem Kindersinne faßlich gemacht. Die gleichfalls schon besprochenen Worte des Wahns sind abwehrend,

verneinend und führen nur ganz zuletzt zum positiven Gehalte des andern Gedichtes hinüber. Eigenes Nachdenken und der Königsberger Philosoph hatten unsern Dichter belehrt, daß das Begriffsvermögen durchaus nicht fähig sey, sich der absoluten Wahrheit zu bemächtigen. Diese ist daher nicht ein Gegenstand unsers Wissens, sondern unsers Glaubens, und die Grundideen dieses Glaubens: Freiheit, Tugend und Gottheit sind der Gegenstand des herrlichen Gedichtes.

Die Lehrgedichte „Breite und Tiefe" und „Licht und Wärme" haben es mit Gegensätzen zu thun. Schiller war aber ein solcher Freund von Entgegensetzungen, daß er, wo es nicht anging einen Gegensatz in Ein Gedicht zu bringen, gern je zwei Gedichte als Gegenbilder mit einander verband. Oft nach Jahren ließ er ein Stück dem andern nachfolgen, damit es nicht ohne Gesellschaft bliebe. Er handelte hier auf Antrieb einer tief in seiner Natur begründeten Eigenthümlichkeit. [1]) So schickte er den Worten des Glaubens die Worte des Wahns nach, fügte dem ersten Spruche des Confucius noch einen zweiten bei, und gab dem Gedichte die Antike an den nordischen Wanderer (1795) nach fünf Jahren die Antiken in Paris zum Seitengedichte. Diese beiden Stücke gehören ebenfalls der didaktischen Art an. Das erstere drückt den Gegensatz unserer Weltbetrachtung gegen die alte Kunst

---

[1]) S. Theil 2, S. 264.

aus; von den antiken Kunstschätzen in Italien trennt uns nicht allein der Raum, sondern mehr noch die Cultur unsers Jahrhunderts. Die Antiken in Paris stellen den scheinbaren äußern Besitz des Schönen in Contrast zum wahren innern und sprechen im Besondern Schiller's Entrüstung über die Wegschleppung der Kunstschätze aus Italien nach Paris aus.

In unserm Dichter war, als er von den Jahrelang betriebenen wissenschaftlichen Beschäftigungen zuerst wieder zur Poesie zurücktrat, die Reflexion noch vorherrschend, und sein poetischer Genius rang damals mit dem philosophischen, um sich von der Begriffswelt zu befreien. Dieses Bemühen ist auf eine höchst merkwürdige Weise in einer Reihe didaktischer und satyrischer Gedichte ausgedrückt, welche großentheils schon einen epigrammatischen Charakter haben, und so den Uebergang vom Jahre der Ideendichtung 1795 zum Epiprammen- oder Xenienjahre 1796 machen. Ungeachtet seine Theorie, wie wir wissen, sein speculatives Vermögen in den gehörigen Schranken hielt, so beherrschte dieses doch praktisch, weil er es so lange geübt hatte, damals noch alle übrigen Thätigkeiten seines Geistes, und es bedurfte eines Riesenkampfes, um seine bildende Kraft von diesen Fesseln frei zu machen. Daher wehrt er sich in vielen Lehrgedichten mit allen ihm zu Gebote stehenden Waffen gegen diesen Feind, von dem er sich umstrickt fühlt, und erhebt der Cultur gegenüber (deren Gipfel allerdings die Speculation ist) die Natur, das Leben, die Empfindung.

Schon mehrere der bisher besprochenen Gedichte, z. B. der Genius, gingen aus dieser Gemüthslage und diesem Bestreben hervor. Auf ähnliche Weise, wie in dem eben genannten Gedichte, gibt er Einem jungen Freunde, der sich der Weltweisheit widmete (1795), zu bedenken, daß der von seinen Gefühlen geleitete Mensch sicherer gehe, als wer sich philosophischem Nachdenken anvertraue, und daß der Uebertritt aus dem Frieden des Anschauens der Dinge in die Speculation den Menschen in eine Bewegung hinreiße, deren Ende nicht abzusehen sey. Im philosophischen Egoisten (1795) wird gegen die unempfindliche Selbstgenügsamkeit eines aus rigoristischen Grundsätzen sich selbst verhärtenden Philosophen, der uneigennützige, Menschen vereinende Trieb der Liebe in Schutz genommen. Menschliches Wissen (1795) stellt das Unvermögen unsers Geistes dar, die äußere Natur in ihrer Größe und Herrlichkeit objectiv zu begreifen. Von dem Metaphysiker (1795) vermutheten wir schon früher,[1]) daß er gegen Fichte's „fruchtlose Spitzfindigkeiten", wie Kant sein Lehrgebäude nannte, gerichtet sey. Ueber die Satyre die Weltweisen (1795) äußert sich Schiller selbst gegen Goethe: „Bei diesem Stücke habe ich mich über den Satz des Widerspruchs lustig gemacht; die Philosophie erscheint immer lächerlich, wenn sie aus eigenem Mittel, ohne ihre Abhängigkeit von

1) S. Th. 2, S. 236.

der Erfahrung zu gestehen, das Wissen erweitern, und der Welt Gesetze geben will." Es ist ein mit dem besten Humor geschriebenes, prachtvolles Stück. In allen diesen Gedichten nun zieht die Speculation überall den Kürzern. Das Wissenschaftliche wird zurückgeschoben, damit das Poetische Raum gewinne.

Die didaktische Dichtung, welcher die eben erörterten Stücke angehören, zersplitterte sich endlich ganz in die epigrammatische. Schon im Jahre 1795 entstanden etwa achtzehn Epigramme; wir wollen aber diese in das folgende Jahr hinübernehmen, in welchem die epigrammatische Poesie durchaus die vorherrschende wurde. Eben so versparen wir uns einige andere Gedichte des Jahres 1795, welche die Vorläufer einer neuen Gattung sind, für die künftige Betrachtung.

---

## Zweites Capitel.

**Tod des Vaters und der jüngsten Schwester. Geburt des zweiten Sohnes. Die Xenien. Die Votivtafeln.**

Im Frühjahre 1796 überzogen die Franzosen unter Jourdan und Moreau Süddeutschland. Das allgemeine Unglück, unter dem das Vaterland seufzte, traf auch in besonderer Gestalt die Schiller'sche Familie auf der

Solitude. Ein epidemisches Fieber, welches in dem östreichischen Lazarethe wüthete, ergriff die jüngste Tochter Nannette, und raffte sie in der Blüthe der Jugend hinweg. Es war ein Mädchen von vielem Talente, die, von leidenschaftlicher Liebe erfüllt, ihres Bruders Trauerspiele auf der Bühne darzustellen, ihren Sinn auf eine theatralische Laufbahn gerichtet hatte. Sie erheiterte noch ihre letzten Lebensmomente mit der freundlichen Hoffnung, daß ihr sehnlichster Wunsch in Erfüllung gehen werde. Aber auch der Vater und die ältere Tochter Luise erkrankten an demselben Fieber; die gebeugte Mutter stand allein da. Schiller's Angst und Sorge war groß bei der Nachricht dieser schrecklichen Lage der Seinen. Wäre er nur so gesund gewesen, wie bei seiner Reise vor drei Jahren — er hätte sich durch nichts abhalten lassen, zu ihnen zu eilen. Aber er war über ein Jahr beinahe nicht aus dem Hause gekommen, und so schwächlich, daß er fürchtete, entweder die Reise nicht auszuhalten, oder bei seinen Aeltern selbst sogleich zu erkranken. Das alte Uebel, schlaflose Nächte und Krämpfe, ließ seine Gesundheit nicht aufkommen. Er bewog daher seine älteste Schwester, die Räthin Reinwald in Meiningen, nach der Solitude zu reisen, um die Ihrigen zu unterstützen und zu trösten. Die hierüber an Reinwald und seine Gattin geschriebenen Briefe, welche Frau von Wolzogen in Schiller's Biographie aufbewahrt hat, zeigen ihn uns als den zärtlichsten Bruder und als den frömmsten Sohn. Keine Spur von dem reflectirenden

Dichter, von dem scharfsinnigen Denker; man sieht nur den Menschen, von dem man meinen sollte, er habe von jeher nur das Feld der Liebe und Dankbarkeit angebaut. Damit die Schwester und die Mutter nicht aus ängstlicher Sparsamkeit irgend eine heilsame Maßregel zur Wiederherstellung der Kranken versäumen möchten, erklärte er sich mit Freuden bereit, alle Kosten zu tragen, und hieß die Frau Reinwald, sich das Geld von Cotta auszahlen zu lassen; auch die Reisekosten wollte er ihr gern vergüten. Sie unternahm die Reise, unterstützte die Mutter, schützte das Haus bei einem Ueberfalle der Franzosen so gut als möglich, und kehrte erst im Herbste wieder zu ihrem Gatten zurück, nachdem sie ihres Vaters bis zu seinem letzten Athemzuge treu und besonnen gepflegt hatte. Denn auch dieser, welcher längst an einem bedenklichen körperlichen Uebel litt, wurde im September eine Beute der Seuche. Schiller war tief ergriffen, und fühlte sich seiner Schwester Reinwald in inniger Dankbarkeit und Achtung aufs Neue verbunden. Nur das vermehrte seinen Schmerz, daß er selbst den Geschiedenen nicht den letzten Tribut seiner kindlichen, seiner brüderlichen Gesinnung hatte zollen, daß er seiner lieben, seiner guten Mutter nicht hatte beistehen können. „Ich darf nicht daran denken!“ ruft er aus. „Was hat unsere gute Mutter nicht an unseren Großältern gethan, und wie sehr hat sie ein Gleiches von uns verdient.“ Wohl dem Menschen, der für solche ferne, kleine Dinge ein Gedächtniß hat, in dem die Härte des

Schicksals und die Strenge der Arbeit dieses weiche Gefühl noch nicht erstickt haben!

Die zweite Schwester wurde den Ihrigen erhalten, und für die Wittwe ward in Leonberg eine Einrichtung getroffen. Noch vor Kurzem hatte eine geschickte Künstlerin, Frau Simanowitz, geborene Reichenbach, von Ludwigsburg, ihm durch Uebersendung des wohlgerathenen Bildnisses seiner Mutter eine große Freude gemacht. Ein geborener Württemberger, Roos, welcher sie im Winter von 1797 auf 1798 in Leonberg kennen lernte, entwirft folgende Zeichnung von ihr: „Sie war eine noch angenehme sechszig- bis fünfundsechszigjährige Frau, deren mageres und faltenreiches Gesicht dennoch Heiterkeit und Freundlichkeit aussprach. Ihre wenigen Haupthaare waren ergraut, und ihre Körperhaltung bei kleiner (?) Statur war etwas vorgebückt; ihre Rede hingegen floß leicht und munter, und hatte noch einen angenehmen Ton, so wie ihr Benehmen Anmuth und Uebung im gesellschaftlichen Leben zeigte."

Die schmerzlichen Tage der Krankheit und des Todes seines Vaters und seiner Schwester Nannette wurden durch Körner erleichtert, welcher Schiller'n im Mai auf acht Tage in Jena besuchte. Auch war in diesen Monaten der Verkehr mit Goethe besonders häufig und zusammenhängend. Dieser war im Jahre 1796 vier Wochen, im Februar und März, in Jena. Der Freund seines Herzens und der Freund seines Geistes kamen, um ihn zu beruhigen

und zu zerſtreuen. Gegen Ende des Jahres aber, Anfangs November, kehrte der lang erſehnte Wilhelm von Humboldt mit ſeiner Familie endlich von Berlin nach Jena zurück, und blieb daſelbſt bis in den April des folgenden Jahres, zur größten Erquickung Schiller's. Auch Alexander von Humboldt geſellte ſich auf einige Zeit zu ihnen.

Wie aber im menſchlichen Leben Entgegengeſetztes leicht und ſeltſam in einander ſpielt, ſo wurde unſerm Freunde in demſelben Jahre, wo er Vater und Schweſter verlor, ein zweiter Sohn geboren, und in dieſer Zeit war es auch, wo ſich ſeine Schwägerin Caroline mit Schiller's Jugendfreunde, Wilhelm von Wolzogen, vermählte. Dieſer war bei einem Aufenthalte des Herzogs Carl in Paris vom Studium der Architektur zur diplomatiſchen Laufbahn übergetreten, und während der Zeit der Hinrichtung des Königs, wo er als Legationsrath das Hotel des abweſenden württembergiſchen Geſandten bewohnte, den Gräueln der Revolution durch Muth und Gewandtheit glücklich entgangen. Nach ſeiner Rückkehr wurde er dem Herzoge von Weimar bekannt, der ihn als Kammerherrn anſtellte. Als das franzöſiſche Heer Schwaben überſchwemmte und nach Franken vordrang, lebte das junge Ehepaar in dem einſamen Bauerbach, und ſich auch hier nicht mehr für ſicher haltend, begaben ſich die Neuvermählten nach Rudolſtadt und ſpäter nach Jena. Die Jugendträume eines innigen Zuſammenlebens waren erfüllt, und die Zukunft lachte die ſo enge verbundenen Menſchen freundlich an.

Es fehlte unserm Schiller zum schönsten Glücke nur noch Gesundheit, freilich die Bedingung jedes Glückes. Ueber die ganz besonders leichte Entbindung seiner Frau am 11. Juli 1796 war er sehr erfreut. „Meine Wünsche sind in jeder Hinsicht erfüllt," schreibt er, „denn es ist ein Junge, frisch und stark, wie das Ansehen es gibt. Jetzt also kann ich meine kleine Familie zu zählen anfangen, und der Schritt von eins zu zwei ist viel größer, als ich dachte." Goethe hob den kleinen Ernst zur Taufe. Die Mutter konnte das Kind nicht selbst stillen, es litt viel an Säure und Krämpfen, und machte den Aeltern Bekümmerniß. „Man sollte nicht denken", bemerkt er hierbei, „daß man bei so viel Sorgen von Innen und von Außen einen leidlichen Humor hätte, oder gar Verse machen könnte. Aber die Verse sind vielleicht auch darnach."

Von allen diesen Privatverhältnissen schweigt die Muse unsers lyrischen Dichters. Seine eigenen Zustände erschienen ihm viel zu geringfügig, als daß er es der Mühe werth gehalten hätte, sie poetisch zu gestalten — wie wenn nicht beinahe jeder Zustand eines edeln und gebildeten Menschen einen idealen Keim in sich faßte. Er suchte seine meisten Stoffe in der Gedankenwelt, und erhielt sie hier nur ärmer und schwächer aus der zweiten Hand.

Dessen ungeachtet schloß sich in diesem Jahre seine Dichtkunst enge an sein Leben an — aber nicht an das, was ihn in seinen Privatverhältnissen betrübte oder

erfreute, ſondern an ſeine literariſche Thätigkeit und deren geringe Erfolge im Publicum. Das Gebiet der ſich im Allgemeinen haltenden Ideenpoeſie war durchlaufen. Er mußte ſich wieder in Verbindung mit dem Leben ſetzen, ſich eines realen Gehaltes bemächtigen. Da traf er mit dem Treiben der Tagesliteratur feindlich zuſammen, und nahm aus ihr Stoff zu einer neuen polemiſchen Dichtung.

Ich erinnere daran, daß die Aufnahme des erſten Jahrganges der Horen den Erwartungen ihres Herausgebers keineswegs entſprach. Freilich waren dieſe Hoffnungen übertrieben geweſen, und ſtanden vielleicht mehr im Verhältniſſe zum aufgebotenen großen Kraftaufwande, als zur durchgängigen Güte der Zeitſchrift, und zur wirklichen Cultur des Publicums. Der Anfang zwar ſchien Alles zu verſprechen: es wurden ſo viele Beſtellungen gemacht, daß Cotta auf einen recht großen Abſatz rechnete; was im Munde eines Verlegers, nach Schiller's Wort, eine glaubwürdige Verſicherung iſt. Einer gleich großen Anzahl Abonnenten konnte ſich keine andere Zeitſchrift rühmen. Aber dem Herausgeber kamen eine Menge ſchiefer Urtheile zu Ohren. In ſeinen äſthetiſchen Briefen fand man noch eine ſchlimmere Undeutlichkeit, als bei Kant; wenn auch das Einzelne ziemlich beifällig erſchien, ſo wußte man doch mit dem Ganzen nicht fertig zu werden. Ein erfahrener Buchhändler äußerte, die Horen müßten ſchon mit dem erſten Jahrgange aufhören, weil, die Schuld liege, an wem ſie wolle, alle Welt mit ihnen

unzufrieden ſey. Von allen Seiten her ließen ſich abgeneigte feindliche Stimmen hören, und wer auch mit der Zeitſchrift zufrieden war, der ſtieß ſich an der Lob poſaunenden Allgemeinen Literaturzeitung, der man es anſah, daß ſie ſich verkauft hatte. Kurz, die Horen hatten die Epoche machende Wirkung, die man beabſichtigte, ganz verfehlt; die Verheißungen, die ihr Herausgeber in der Anzeige ausgeſprochen hatte, waren nicht in Erfüllung gegangen.

Schiller verlor das Zutrauen zur ganzen Unternehmung, und ſah ein, daß ſeine Erwartung nicht auf eine gehörige Würdigung des Publicums gegründet war, und daß man Unrecht gethan hatte, Materien, wie die äſthetiſchen Briefe, und in ſolcher Form in den Horen abzuhandeln. Er war bitter enttäuſcht, gereizt, entrüſtet. Ueberhaupt war er, wie Göritz verſichert, ſehr empfindlich gegen alle Widerſprüche, beſonders wiſſenſchaftliche und ſo öffentliche, als Nicolai ſie ſich erlaubt hatte. „Es läßt ſich wohl noch davon reden", ruft er aus, nachdem er mehrere Angriffe aufgezählt hat, „ob man überall auf dieſe Platituden nur antworten ſoll. Ich möchte noch lieber etwas ausdenken, wie man ſeine Gleichgültigkeit dagegen recht anſchaulich zu erkennen geben kann. Nicolai'n ſollten wir aber doch von nun an in Text und Noten, und wo Gelegenheit ſich zeigt, mit einer recht inſignen Geringſchätzung behandeln." Hierauf erwiedert Goethe, man ſollte ſich umſehen und ſammeln, was gegen die Horen im Einzelnen und Allgemeinen geſagt ſey, und am Schluſſe

des Jahres Gericht darüber halten. Dieß führte ihn auf den weitern Gedanken, auf alle Zeitschriften, die sich ungebührlich gegen die Horen betragen hätten, Epigramme zu machen, in der Art der Xenien (Gastgeschenke) des Martial, und eine solche Sammlung in den Musenalmanach des nächsten Jahres zu bringen. Er schickte sogleich einige solcher Xenien zur Probe. Goethe hatte schon dem Almanach von 1796 eine Sammlung von Epigrammen beigefügt, durch welche auch Schiller veranlaßt worden war, sich in der ihm so sehr zusagenden Dichtart zu versuchen. Er ergriff daher den Plan, der ihm Gelegenheit gab, sich seiner gereizten Empfindung auf eine glänzende Weise zu entledigen, mit voller Seele. „Der Gedanke mit den Xenien", antwortet er, „ist prächtig, und muß ausgeführt werden. Ich denke, wenn wir das Hundert voll machen wollen, werden wir auch über einzelne Werke herfallen müssen, und welcher reichliche Stoff findet sich da? Sobald wir uns nur selbst nicht ganz schonen, können wir Heiliges und Profanes angreifen. Welchen Stoff bietet uns nicht die Stolberg'sche Sippschaft, Racknitz, Ramdohr, die metaphysische Welt mit ihren Ichs und Nicht-Ichs, Freund Nicolai, unser geschworener Feind, die Leipziger Geschmacksherberge (die neue Bibliothek der schönen Wissenschaften) Thümmel, Göschen als sein Stallmeister u. dgl. dar!" Goethe kam nach Jena, es wurden mündliche Verabredungen getroffen, und der Plan erweiterte sich immer mehr. Alles, was beide Schriftsteller in

ihrem weiten Wirkungskreise gegen ihre Zeitgenossen auf dem Herzen hatten, wollten sie bei dieser Gelegenheit scharf und entschieden aussprechen; über alles Abgelebte und Veraltete, über alles Engherzige und Gemeine wollten sie zu Gericht sitzen. Nur das Criminelle sollte vermieden und bei aller Bitterkeit überhaupt das Gebiet des frohen Humors so wenig als möglich verlassen werden. Denn die Musen seyen keine Scharfrichter! In die spottenden, satyrischen Sinngedichte sollten auch wenige lobende, anerkennende verflochten, und außerdem allgemeine, nicht auf bestimmte Personen und Vorfälle gerichtete gemischt werden. Die Sammlung müsse auf tausend Stück steigen, oder doch wenigstens nicht unter sechshundert bleiben; die aufzunehmenden Epigramme sollten, wenn eine hinreichende Anzahl fertig wäre, ausgewählt, und, um einerlei Ton zu erhalten, überarbeitet, endlich geordnet und zu einem großen Ganzen verbunden werden. Die Freunde schickten sich daher wöchentlich ihre Arbeit zur Kenntnißnahme, Verbesserung und Ausmerzung zu, und machten sich auf neue Gegenstände und Personen aufmerksam, so daß es nie an Gedanken und am Stoffe fehlte. Schiller hatte durch seine langjährige Redaction eine weite Kenntniß in der damaligen literarischen Welt erlangt, und wie man sonst von der Liebe sagt, daß sie gute Augen hat, so zeigte sich hier der Haß eben so hellsehend als geschäftig. Er überbot Goethe'n noch an Masse der Xenien, die er lieferte, und an Planen, um Mannichfaltigkeit in das Ganze zu bringen.

Die Tödtung der Freier und die Nekromantie in der Odyssee schienen ihm für diesen Zweck eine herrliche Quelle von Parodieen zu seyn; ja er dachte sogar an eine Komödie von Epigrammen.

Aber der Plan, einen solchen großen satyrischen Zeitspiegel aufzustellen, kam in seiner ganzen Ausdehnung nicht zu Stande, so leid es namentlich Goethe'n that, auf diese schöne, eigenthümliche und einzige Idee, die sich bei ihm, wie er sagte, schon festgesetzt hatte, Verzicht leisten zu müssen. Schiller überzeugte sich bei seiner mühsamen Redaction, daß zu einem Ganzen noch unübersehbar viel fehle, und daß man auch in zwei Monaten nicht alle Lücken würde ausfüllen können. Aber das Werk noch ein Jahr lang liegen zu lassen, erlaubte weder das Bedürfniß des Almanachs noch die vielen Anspielungen auf das Neueste der Literatur. Endlich fand Schiller eine Auskunft, um Goethe's Wünsche zu befriedigen. Er trennte die allgemeinen von den persönlichen Epigrammen, und brachte jene unter dem Namen Tabulae votivae im Almanach unter; diese dagegen stellte er als ein eigenes Ganze an's Ende. Zugleich wurde von den Xenienbichtern der förmliche Beschluß gefaßt, ihr Eigenthumsrecht an den einzelnen Epigrammen niemals auseinanderzusetzen, sondern es in Ewigkeit auf sich beruhen zu lassen. Wenn sie ihre Gedichte sammelten, sollte jeder die Xenien ganz abdrucken lassen.

Goethe äußert sich gegen Eckermann sehr geringschätzig

über die Verſuche, das Mein und Dein bei dieſen Xenien zu ſcheiden. „Man müßte wirklich ſelbſt noch tief in der Philiſterei ſtecken“, ſagt er, „wenn man auf die Entſcheidung ſolcher Zweifel die mindeſte Wichtigkeit legen wollte“, und die Menge der Bewunderer ſpricht es nach. Aber wenn es bei einem größern Gedichte ſich der Mühe lohnt, den Verfaſſer zu ermitteln, warum ſollte dieſes nicht auch bei dem kleinſten von Intereſſe ſeyn, in welchem ſich Sinnesart und Styl des Verfaſſers oft eben ſo ſtark ausprägen können? Iſt denn nur das, was Umfang und Maſſe hat, bedeutend und wichtig? Wenn Franz Horn ganz richtig bemerkt, daß manches Schiller'ſche Xenion lange philoſophiſche Discurſe aufwiege, iſt dann ein ſolches nicht eines tiefen Studiums werth, wovon die Frage nach ſeinem Urſprunge doch nicht ausgeſchloſſen ſeyn kann? Und wenn es nun gelänge, von vielen Hunderten dieſer Producte, ja beinahe von allen, ihre Abkunft feſtzuſetzen, würde das nicht auf ſie ſelbſt, und zugleich auf ihre Verfaſſer das klarſte Licht werfen? In der That iſt dieſes jetzt möglich, denn von der Schiller'ſchen Familie iſt dem Biographen ein vom Dichter ſeiner Gemahlin geſchenktes Prachtexemplar des Muſenalmanachs mitgetheilt worden, worin ſich dieſe den jedesmaligen Verfaſſer bei zweihundert fünfundzwanzig Xenien durch den Anfangsbuchſtaben des Namens bemerkte. Dieſe bezeichnenden Buchſtaben „Sch.“ und „G.“ ſind in meinen Supplementen zu Schiller's Werken mit gewiſſenhafter Sorgfalt den einzelnen Xenien

beigefügt worden. Von den übrigen hundertundachtundneunzig Xenien hat Schiller selbst dreiundsechszig Xenien und Goethe eine als Eigenthum anerkannt, so daß nur hundertundfünfundzwanzig unbestimmte übrig bleiben. Da wir durch eine solche Masse von Epigrammen Schiller's und Goethe's epigrammatischen Charakter ganz genau kennen, und überdieß auch mit Schiller's Haß und Liebe und seiner ganzen Geistesrichtung vertraut sind, so läßt sich, mit Hülfe mancher Andeutungen im Goethe-Schiller'schen Briefwechsel, von etwa der Hälfte dieser hundertundfünfundzwanzig Xenien mit großer Wahrscheinlichkeit festsetzen, wem sie angehören; nnd es bleiben nur etwa fünfzig bis sechszig meist unbedeutende, charakterlose Distichen, besonders viele Uebergangsverse, unentschieden in der Mitte liegen. Vergleicht man aber die Schiller'schen und Goethe'schen Xenien mit einander, so zeigt sich nicht bloß, daß Schiller eine bei weitem größere Anzahl beigesteuert, sondern man findet auch allenthalben bewährt, was Goethe bei Eckermann sagt, daß die Schiller'schen Xenien scharf und schlagend, seine eigenen dagegen unschuldig und geringe sind.

Wir versuchen es, so weit der Umfang unserer Schrift es gestattet, dem Leser ein ungefähres Bild dieser Sammlung kritischer Epigramme zu geben.

Ein möglichst weiter Tummelplatz ist den Xenien eingeräumt. Sie erheben sich zum Himmel, indem sie den literarischen Zodiakus durchstreifen:

Jetzo, ihr Distichen, nehmt euch zusammen, es thut sich der Thierkreis
Grauend euch auf; mir nach, Kinder, wir müssen hindurch.

Später werden die deutschen Gauen durchwandert und die einzelnen Flüsse mit Xenien beschenkt. Endlich steigen diese gar in die Unterwelt hinab. Und wie sie ihre Feinde überall hin verfolgen, so lassen sie fast keinen Zustand, keine Erscheinung der Zeit unberührt; denn das Literarische verzweigt sich ja in alle Verhältnisse. Besonders mußten die Zeitschriften ein strenges Gericht über sich ergehen lassen, außer den Horen kamen vielleicht nur die Allgemeine Literaturzeitung und der Merkur ohne Rüge davon. Die Bibliothek schöner Wissenschaften, von Weiße und Dyk herausgegeben, ward in einem Distichon gezüchtigt, das jetzt in der Sammlung der Gedichte die Ueberschrift Danaiden trägt. Der Reichsanzeiger des gothaischen Hofraths Zacharias Becker, die Zeitschrift Urania, von Ewald in Detmold, der Kalender der Musen und Grazien, vom Pfarrer Schmidt bei Berlin und ein Dutzend anderer periodischen Blätter erhielten die beißendsten Gastgeschenke. Die Allgemeine deutsche Bibliothek von Nicolai bekam das Motto:

Zehnmal gelesʼne Gedanken auf zehnmal bedrucktem Papiere,
Auf zerriebenem Blei stumpfer und bleierner Witz.

Noch bitterer sind die Xenien auf Personen, und unter diesen werden namentlich Nicolai, Reinhardt und Manso durch die Erde, den Himmel und die Unterwelt verfolgt und auf alle erdenkliche Weise geneckt, gequält und verhöhnt. Nicolai hatte schon vor Jahren Goethe's Werther

perſiflirt, in ſeiner Bibliothek manche Ausfälle auf Goethe und Schiller gemacht, und namentlich in der weitſchweifigen Beſchreibung ſeiner Reiſe durch Deutſchland und die Schweiz die Horen und die Anwendung der Kant'ſchen Philoſophie angegriffen. Dafür regneten die Xenien in Strömen auf ihn herab. Sein Reiſewerk war bis zum — eilften Bande angewachſen; da traf ihn das Diſtichon:

Nicolai reiſet noch immer, noch lang wird er reiſen,
Aber in's Land der Vernunft findet er nimmer den Weg.

Dem ehemaligen Capellmeiſter Reichardt von Berlin zürnte Goethe wegen ſeiner demokratiſchen Geſinnung, und weil dieſer „soi-disant Freund" es ſich herausgenommen hatte, ihn einmal zu tadeln. „Hat er ſich emancipirt," ſchreibt Goethe, „ſo ſoll er dagegen mit Carnevals-Gyps-Dragéen auf ſeinen Büffelrock begrüßt werden, daß man ihn für einen Perrückenmacher halten ſoll." Nicht bloß ſein Demokratismus wird gegeißelt, auch ſeine Muſik wird angegriffen; es heißt von ihr, daß ſie Muſik für's Denken ſey; ſo lange man ſie höre, bleibe man eiskalt; und in Bezug auf ſeinen Charakter leſen wir im Thierkreiſe unter der Ueberſchrift „Zeichen des Scorpions" die Warnung:

Aber nun kommt ein böſes Inſect aus Giebichenſtein her;
Schmeichelnd naht es; ihr habt, flieht ihr nicht eilig, den Stich.

Der verdienſtvolle Gymnaſialdirector Manſo zu Breslau hatte unſern Dichter durch abſprechende Kritiken beleidigt;

seine Ueberſetzung von Taſſo's befreitem Jeruſalem erhielt dafür dieſe Gabe:

Ein asphaltiſcher Sumpf bezeichnet hier noch die Stätte,
Wo Jeruſalem ſtand, das uns Torquato beſang.

Eben ſo ſchlimm mußte ſein Gedicht „die Kunſt zu lieben" es entgelten:

Auch zum Lieben bedarfſt Du der Kunſt? Unglücklicher Manſo,
Daß die Natur auch nichts, gar nichts für Dich noch gethan.

Jetzt war auch die Zeit gekommen, den Grafen Friedr. Leopold v. Stolberg für ſeine Verunglimpfung der „Götter Griechenlands" zu beſtrafen, zumal da er und ſein Bruder ſich durch Frömmelei den Xenienbichtern verhaßt gemacht:

Als Du die griechiſchen Götter geſchmäht, da warf Dich Apollo
Von dem Parnaſſe; dafür gehſt Du ins Himmelreich ein.

Im Thierkreiſe treffen die Xenien die Stolberge als die Zwillinge:

Kommt ihr den Zwillingen nah, ſo ſprecht nur: Gelobet ſey Jeſus
Chriſtus! „In Ewigkeit!" gibt man zum Gruß euch zurück.

In ſo frommer Geſellſchaft konnte auch Lavater, „der Prophet," obwohl Goethe's ehemaliger Freund, nicht vergeſſen werden:

Schade, daß die Natur nur Einen Menschen aus Dir schuf,
Denn zum würdigen Mann war und zum Schelmen der Stoff.

Eine besondere, nicht verdiente Bitterkeit mußte der Professor und russische Staatsrath von Jakob in Halle erfahren, der die „Annalen der Philosophie" herausgab:

Woche für Woche zieht der Bettelkarren durch Deutschland,
Den auf schmutzigem Bock Jakob, der Kutscher, regiert.

Schlichtegroll, der Herausgeber des „Nekrologs merkwürdiger verstorbener Deutschen", wird das krächzende nekrologische Thier genannt, das sich nur auf Cadaver setze. Auch Ramler kommt schlimm weg, von dem es heißt, daß nur sein Leib noch in Almanachen umgehe, während sein Geist längst über den Lethe geschifft sey. Dem Vater Wieland, „der zierlichen Jungfrau von Weimar" wird zum Geburtstage gewünscht:

Möge Dein Lebensfaden sich spinnen, wie in der Prosa
Dein Periode, bei dem leider! die Lachesis schläft.

Von Jean Paul wird gesagt, er wäre der Bewunderung werth, wenn er seinen Reichthum zu Rath zu halten wüßte. Hochverehrt wird Lessing in der Unterwelt als „Achilles":

Vormals im Leben ehrten wir Dich, wie einen der Götter;
Nun Du todt bist, so herrscht über die Geister Dein Geist,

und von Voß, dem wackern „Cutinischen Leuen" wird in Bezug auf seine Luise gerühmt:

Wahrlich, es füllt mit Wonne das Herz, dem Geſange zu horchen;
Ahmt ein Sänger, wie der, Töne des Alterthums nach.

Bedenkliche Worte kommen dagegen über die beiden Schlegel vor. Und nicht bloß Kritiker, auch Grammatiker, wie der Puriſt Campe und der ſonderbare Wolke, der die deutſche Rechtſchreibung zu vereinfachen ſuchte, werden mit ſcharfgewürzten Gaſtgeſchenken bedacht. Selbſt „der Wolfiſche Homer beſchäftigte die Satyriker:

Sieben Städte zankten ſich drum, ihn geboren zu haben;
Nun da der Wolf ihn zerriß, nehme ſich jede ihr Stück.

Die politiſchen Xenien ſind in ariſtokratiſchem Sinne und meiſt von Goethe verfaßt. Sie ſind von geringerm Belange. Die auf Cramer, welche von Schiller herrühren, zeichnen ſich durch ihre Schärfe vortheilhaft aus. Carl Friedr. Cramer hatte als Demokrat ſeine Profeſſur in Kiel eingebüßt, und war nach Paris gezogen. In einem Xenion wird er mit Anacharſis Clootz (aus Cleve) verglichen, der ſich als Revolutionsmann in Paris hervorgethan, aber unter der Guillotine geendigt hatte:

Anacharſis dem Erſten nahmt ihr den Kopf weg; der zweite
Wandert nun ohne Kopf klüglich, Pariſer, zu Euch.

Dieſe Auszüge mögen hinreichen, um einen Begriff von dem originellen Werke zu geben. Ehe ich nun zu den Votivtafeln übergehe, mache ich noch die Stücke namhaft, welche ſich aus den Xenien in Schiller's Werke aufgenommen finden.

Der Danaiden ist schon oben gedacht. Allgemeinerer Natur sind die Xenien der Zeitpunct, die Wissenschaft und die gefährliche Nachfolge. Die Buchhändleranzeige bezog sich auf Spalding's Schrift über die Bestimmung des Menschen. Kant und seine Ausleger verspottet des großen Denkers zahlreiche Erklärer. Naturforscher und Transcendental-Philosophen zielte auf Schilling, der damals zuerst als Privatdocent in Jena die Naturphilosophie aufbrachte. G. G. (Gelehrte Gesellschaften) zeigt, wie heiter und frei unser Professor über seinen Stand urtheilte. Drei der aufgenommenen Xenien haben Lavater zum Gegenstande. Der erhabene Stoff ging auf seinen „Jesus Messias," der moralische Dichter auf desselben „Paulus Pilatus, oder der Mensch in allen Gestalten u. s. w." und das Verbindungsmittel, das sich auch Goethe zugeeignet hat, bezog sich gleichfalls auf den Propheten, den selbst seine Verehrer von dem Vorwurfe der Eitelkeit nicht freisprachen. Der Kunstgriff galt dem Verfasser des Buchs „Für Töchter edler Abkunft, eine Geschichte", Joh. Timoth. Hermes. Das deutsche Lustspiel hat auch im Musenalmanache keine speciellere Beziehung.

Einige Stücke in Schiller's Gedichtsammlung sind aus der Combinirung mehrerer Xenien entstanden. So ward Griechheit aus drei Xenien zusammengesetzt, die sich ursprünglich auf Friedr. von Schlegel und auf Manso bezogen. Die Sonntagskinder wurden durch Vereinigung

zweier Distichen gebildet, deren erstes Geschwindschreiber betitelt war. Die Philosophen, aus neunzehn Xenien combinirt, waren ursprünglich ein Gespräch in der Unterwelt, worin Des Cartes, Spinoza, Berkeley, Leibnitz, Kant, Fichte, Reinhold, Hume, Puffendorf nach einander mit ihren Lehrmeinungen auftraten und zuletzt noch besonders der Rigorismus der Kant'schen Sittenlehre ververspottet wurde. Die Flüsse sind aus sechszehn Distichen zusammengezogen. Jeremiade, aus zehn Xenien entstanden, war ursprünglich „Jeremiaden aus dem Reichsanzeiger" (von Becker) überschrieben. Die Homeriden, früher „die Rhapsoden," bildeten, wie „die Philosophen," eine Scene in der Unterwelt. Endlich traf der Dichter hier auch noch Shakspeare, „den gewaltigen Herkules." Wegen Tiresias, d. h. wegen Lessing, sagt er dem Schatten, habe er hinabgemußt, um bei dem Seher sich nach dem verschwundenen guten Geschmack zu erkundigen — und nun berichtet er über den Zustand der Tragödie in Deutschland. Das ist alles in der Parodie Shakspeare's Schatten zusammengestellt, die aus dreiundzwanzig Xenien besteht. Auf eine meisterhafte Art hat er in dieser ernsten, strafenden Satyre die erhabene Gesinnung ausgesprochen, womit er sich anschickte, seinen Wallenstein zu dichten.

Früher sahen wir Schiller'n zuerst eine politische, dann eine Polemik gegen religiöse Dogmen und Einrichtungen üben. Welche andere blieb ihm jetzt noch übrig, als die literarische Polemik? Deren Inhalt sind die Xenien. Bei

seinem Wiedererscheinen auf dem Schauplatze der Poesie fühlte er das Bedürfniß, auf das nachdrücklichste zu sagen, was er *nicht* wolle, damit man an seine nachfolgenden positiven Leistungen nicht den alten Maßstab lege. Alles Unrecht kann bei solchem revolutionären Niederreißen nicht vermieden werden. Bei der allgemeinen Flucht aus den angemaßten Besitzthümern muß Mancher auch ein Gütchen im Stiche lassen, das wirklich von Rechtswegen sein war. Aber eine ruhig prüfende Folgezeit setzt die Beeinträchtigten wieder in ihr Eigenthum ein.

In der damaligen Epoche aber brachten die Xenien eine ungeheure Erschütterung in der deutschen literarischen Welt hervor. „Ich erinnere mich jener Zeit noch sehr genau" sagt Franz Horn,[1]) „und darf der völligen Wahrheit gemäß erzählen, daß vom November 1796 bis etwa Ostern 1797 das Interesse für die Xenien auf eine Weise herrschte, die alles andere Literarische überwältigte und verschlang." Des Verwunderns und Rathens bei zweifelhaften Xenien war kein Ende; Jedermann war bei dem neuen Phänomen frappirt, und nahm sich zusammen, um mit anscheinender Liberalität, mit mehr oder weniger erzwungenem Behagen darüber zu sprechen. Indessen war an eine freie Würdigung nur bei einem Humboldt; einem Fr. Aug. Wolf und wenigen Anderen zu denken; auch die meisten unter den Wohlwollenden konnten es nur zur Toleranz bringen; die

1) Dichtercharaktere, S. 57.

Jugend und die Schadenfreude allein jauchzten Beifall zu. Die Menge der Erwiderungen in Journalen oder eigenen Broschüren, von Genannten und Ungenanten, in jeglicher Form und Art, war beinahe unzählig. Claudius, Nicolai, Campe, Manso, Gleim und andere namhafte Schriftsteller zogen, Jeder mit den ihm eigenthümlichen Waffen, gegen das Duumvirat zu Felde. Manche Angriffe waren so plump und grob, daß Schiller meinte, bloß in Deutschland sey es möglich, daß böser Wille und Rohheit darauf rechnen dürften, durch eine solche Behandlung geachteter Namen nicht alle Leser zu verscherzen; man sollte doch da, wo keine Scham sey, auf eine Furcht rechnen können, die diese Sünder im Zügel hielte. Der civilisirte Wieland, der sich für seine Person nicht zu beschweren hatte, meinte in einem Briefe an Göschen, beide Dichter hätten sich durch eine Farce und einen Muthwillen, der in ihren Jahren kaum verzeihlich sey, eine so pöbelhafte Behandlung selbst zugezogen; sie hätten es voraussehen sollen, daß man beschmutzt wird, wenn man sich zum Spaß mit Gassenjungen herumschlägt; und auch öffentlich im deutschen Merkur sprach er entschieden und auf ironische Weise seine Mißbilligung aus. Aber so viel über die Xenien gescholten wurde, so begierig wurden sie gelesen; Alles, was sonst noch Gutes und Ernsthaftes in dem Almanach stand, kam kaum in Betracht. Die Xenien verkauften den Almanach: der Absatz war ungeheuer.

Die Männer, welche diese Feuerkerzen in ruhige Be-

hauſung geſchleudert hatten, freuten ſich des allgemeinen Brandes, und hielten es ihrer Würde nicht für angemeſſen, ſich gegen die vielen Angriffe zu vertheidigen. Goethe meinte, es ſey eine nicht genug gekannte und geübte Politik, daß Jeder, der auf einigen Nachruhm Anſpruch mache, ſeine Zeitgenoſſen zwingen ſolle, Alles, was ſie gegen ihn in petto haben, von ſich zu geben; und als Schiller in Folge einer inſolenten Schmähung des Capellmeiſters Reichardt losbrechen wollte, wußte er ihn zu begütigen, daß er ſich die Sache aus dem Sinne ſchlug.

Von dem perſönlichen Epigramme oder dem Xenion unterſcheiden Schiller und Goethe in ihrem Briefwechſel ein anderes, welches ſie das poetiſche, das philoſophiſche, würdige, zarte, ernſthafte nennen. Wir wollen es das allgemeine Epigramm heißen.

Die meiſten allgemeinen Epigramme vom Jahre 1796 ſtellte Schiller, wie bereits geſagt worden, unter dem Namen Votivtafeln zuſammen,[1]) obgleich ſich auch viele an anderen Stellen im Muſenalmanach von 1797 zerſtreut finden. Bekanntlich waren tabulae votivae bei den Römern Tafeln, welche die dankbare Frömmigkeit in Tempeln aufhing, und worauf Rettungen aus Krankheit, Schiffbruch und anderen Gefahren gemeldet waren. Es ſind alſo Epigramme, die eine höhere Beziehung haben, wie ſchon das

1) Abgedruckt in meinen Supplementen zu Schiller's W. III, 71 ff.

einleitende („Was der Gott mich gelehrt u. ſ. w.") beſagt; es ſind die goldenen Sprüche Schiller's, worin ſeine ganze Weltbetrachtung in kurzen Sätzen beſtimmt und körnig im Allgemeinen niedergelegt iſt.

Die Sammlung der Votivtafeln beſteht im Muſenalmanach aus 103 Nummern, wovon Schiller 39 in ſeine Werke aufnahm, und mit 16 anderen Epigrammen unter der Geſammtüberſchrift „Votivtafeln" zuſammengruppirte. Die 16 in den urſprünglichen Votivtafeln nicht befindlichen Epigramme ſind: Jetzige Generation, der Aufpaſſer, Weisheit und Klugheit, politiſche Lehre, Majeſtas populi, an einen Weltverbeſſerer, an die Aſtronomen, aſtronomiſche Schriften, der beſte Staat, Inneres und Aeußeres, Freund und Feind, die idealiſche Freiheit, drei Alter der Natur, Tonkunſt, der Gürtel, Homeruskopf als Siegel.

Die ganze Sammlung iſt im Almanach am Ende G. und S. unterſchrieben. Goethe und Schiller nannten ſich nur im Allgemeinen ihre Verfaſſer, ließen es aber in Bezug auf die einzelnen Stücke ganz unbeſtimmt, wer von ihnen ſie gedichtet habe. In dem oben erwähnten Prachtexemplare des Muſenalmanachs der Frau von Schiller findet ſich indeß von ihrer Hand unter jeder Nummer der Name des Verfaſſers durch den Anfangsbuchſtaben bezeichnet; und darnach ergibt ſich, daß Goethe etwa 10 Stücke mehr zu der Sammlung beigeſteuert hat, als Schiller. Auffallender

Weiſe aber hat Charlotte von Schiller nicht weniger als fünfzehn Votivtafeln, welche ihr Gatte ſelbſt ſich zugeeignet, mit der Chiffre „G.“ unterzeichnet. Es ſind folgende: An ***, der gelehrte Arbeiter, die Gunſt der Muſen, die Forſcher, die Verſuche (jetzt mit dem vorigen unter einer Ueberſchrift vereinigt), Licht und Farbe, der Genius, der Nachahmer, Correctheit, das Naturgeſetz, Wahl, der Meiſter, Dilettant, die Kunſtſchwätzer, und die Aufgabe, welche letztere Votivtafel beide Dichter, in ihre Werke aufgenommen. [1]) Welche Auctorität iſt nun dieſer Eigenthumserklärung beizulegen? Jedenfalls werden dadurch Schiller's Anſprüche auf jene Epigramme zweifelhaft gemacht. Als Schiller im Jahre 1799 oder 1800 jene Sammlung veranſtaltete, konnte es leicht geſchehen, daß er ſich in manchen Epigrammen vergriff, wenn er das Exemplar des Almanachs ſeiner Gattin nicht zur Hand nahm. Denn das iſt wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß dieſe ſogleich im Jahre 1797 jene Chiffern unter die Verſe ſetzte, wahrſcheinlich aus dem Munde Schiller's, der damals noch eines Jeden Eigenthum beſſer kannte, als einige Jahre ſpäter. Hätte Charlotte von Schiller erſt nach dem Erſcheinen der Gedichtſammlung ihres Gemahls jene Buchſtaben einge-

1) Daſſelbe iſt bei den Votivtafeln Pflicht für Jeden und die ſchwere Verbindung der Fall, welche aber Charlotte von Schiller ihrem Gatten zuſpricht.

tragen, so würde sie, die ganz in den Werken ihres Gatten lebte, gewiß nicht so abweichend von ihm geurtheilt haben. Jene Angaben scheinen also beinahe so alt, als die Votivtafeln, zu seyn, und von Schiller selbst herzurühren; und sie verdienen um so mehr Glauben, je weniger sie diesem günstig sind. Als Schiller seine Gedichte gesammelt herausgab, ging er in seiner großartigen, kühnen Weise bei der Auswahl zu Werke, und verschmähte es, oder dachte nicht daran, das Exemplar seiner Gattin hervorzuholen. Hat er doch auch viele ihm von derselben zugeschriebene Epigramme, die in hohem Grade vortrefflich sind, wahrscheinlich nur deßwegen ausgelassen, weil er sie für Goethe'sches Eigenthum ansah. Ich hebe nur ein paar derselben heraus:

### Der Vorzug.

Ueber das Herz zu siegen ist groß, ich verehre den Tapfern,
Aber wer durch sein Herz sieget, er gilt mir noch mehr.

### Witz und Verstand.

Der ist zu furchtsam, jener zu kühn; nur dem Genius ward es,
In der Nüchternheit kühn, fromm in der Freiheit zu seyn.

### Delicatesse im Tadel.

Was heißt zärtlicher Tadel? Der deine Schwäche verschonet?
Nein, der deinen Begriff von der Vollkommenheit stärkt.

Wie es sich aber auch mit Schiller's Eigenthumsrecht auf jene Epigramme verhalten möge, immerhin dürfen wir

ihn unbedenklich für unſern größten epigrammatiſchen Dichter anſehen. Dieſe Wahrheit würde bei einer einfachern, naturgemäßern Anordnung der Schiller'ſchen Epigramme, als leider! die gegenwärtige in ſeiner Gedichtſammlung iſt, ſogleich in das hellſte Licht treten. In unſeren jetzigen Ausgaben von Schiller's Werken ſind ſie ohne Plan und Ordnung durch einander geworfen, und ſogar zwiſchen größeren Gedichten eingeflickt, ſo daß ſie beim Leſen nur einen verworrenen Eindruck in der Seele zurücklaſſen. Unter den Votivtafeln ſtehen manche Epigramme, die gar keinen allgemeinen Gehalt haben, und zum Theil auch urſprünglich nicht zu denſelben gehörten. Dagegen ſind viele andere nicht unter ſie aufgenommen, welche ſo allgemeinen Charakters, ſo gewichtig und bedeutſam ſind, daß ſie allerdings zu den goldenen Sprüchen Schiller's gezählt werden müſſen. Dazu kommt noch, daß er nach ſeiner Weiſe, bei einer ſpätern Reviſion immer das Individuelle und Locale auszuſcheiden, manche urſprüngliche Xenien zu allgemeinen Epigrammen gemacht, indem er ſie in eine andere Verbindung ſtellte, die Ueberſchriften umſchrieb oder eine ſonſtige Veränderung vornahm. Wer merkt es z. B., daß „das Verbindungsmittel" eigentlich auf Lavater zielt? Dadurch hat er aber dieſen Diſtichen nicht allein das Pikante, ſondern auch das Charakteriſtiſche genommen und ſie bisweilen geradezu unverſtändlich gemacht. Es wäre daher nöthig, alle dieſe Gedichte in gewiſſe naturgemäße Fächer zu bringen. Zuerſt würden die größeren didaktiſchen

Stücke herauszusondern seyn, wie dieß im vorhergehenden Capitel geschehen; dann wären alle Epigramme, die einen allgemeinen Gehalt haben, unter dem Namen Votivtafeln in gehöriger Folge neben einander zu stellen, was in meinem größern Werke über Schiller versucht worden; [1]) hierauf müßten die Xenien zu einem Ganzen verbunden werden, alle Distichen aber, die früher Xenien waren und später verallgemeinert wurden, in ihre erste Gestalt zurückkehren; und endlich wäre das, was sich diesen drei Rubriken nicht einfügen wollte, unter der Ueberschrift „Kleinigkeiten" zusammenzuordnen.

Wäre dieß geschehen, so würde namentlich die Abtheilung der Votivtafeln es recht anschaulich machen, daß keine Epigrammensammlung sich an Umfang des Inhalts, an Tiefe der Ideen, an feiner Beobachtung mit der Schiller'schen messen kann. Wir finden hier herrliche Sinngedichte, wodurch der Dichter eben so sehr die kalte Scholastik, als die trübe und faule Mystik von sich abwehrt, goldene Worte über verkehrte Methode der Philosophie und Wissenschaft überhaupt, Epigramme ästhetischen Inhalts, in denen er fast sein ganzes poetisches Geschäft behandelt, dann weiter eine Fülle epigrammatischer Sprossen, die in dem Boden des Sittlichen und Menschlichen wurzeln, allgemeinere Gesetze der Weisheit, und Regeln, die näher auf das wirkliche Leben Bezug haben, eine Skizze der Lebensalter und

---

1) III, S. 182 bis 210.

Geſchlechter, eine Reihe culturhiſtoriſcher Epigramme — kurz, dieſe Sammlung berührt in leichtem Spiele alles Höchſte und Theuerſte im Menſchenleben. Schiller hat ſeine Weltanſchauung als Philoſoph, Hiſtoriker, Dramatiker und Lyriker ausgeſprochen, er hat ſie aber auch epigrammatiſch in dieſen einzelnen körnigen, kräftigen Gnomen niedergelegt. Sie enthalten die edelſten Früchte ſeines philoſophiſchen Denkens und bilden ſomit gewiſſermaßen die Spitze und den Abſchluß ſeiner Ideenpoeſie.

---

## Drittes Capitel.

**Lebensvorfälle im Jahre 1797. Uebergang durch die gemiſchte Gattung der Lyrik zur reinen. Lyriſche Gedichte dieſer Zeit. Balladen.**

Im Jahre 1797 finden wir unſern Freund in ſeiner alten Einſamkeit. Goethe war Anfangs Januar auf vierzehn Tage nach Leipzig gereiſ't, und führte ihn nach ſeiner Zurückkunft durch Beſchreibung wieder in die Welt ein, welcher er ſich ſo entfremdet fühlte, daß er ihr nicht mehr anzugehören glaubte, da er ſeiner Kränklichkeit wegen, außer der Humboldt'ſchen Familie, mit Niemanden Umgang hatte. Das war ein Labſal, von welchem nur der ſich einen Begriff machen kann, welcher, geſelligen und hingebenden Herzens, wie Schiller, eine lange Zeit auf ſich und ſein einförmiges Geſchäft beſchränkt war!

Eine unwiderstehliche Lust nach dem Land- und Gartenleben, erzählt Goethe, hatte damals die Menschen ergriffen. Wieland hatte sich in Osmannstädt angesiedelt, Goethe beabsichtigte, ein Freigut in der Nachbarschaft, bei Roßla an der Ilm, anzukaufen. Schiller ging schon lange damit um, seinen bisherigen Wohnort ganz zu verlassen. Wenn die Humboldt'sche Familie, wie nächstens zu erwarten stand, abgereis't war, hatte Jena für ihn und seine Frau allen Reiz verloren. Wir kennen seine unauslöschliche Liebe für die Natur; die Sehnsucht nach ihrem stillen Genusse und reinem Glücke erwachte von Neuem in ihm. Die Natur wollte er als eine Gesellschafterin mit sich verbinden, welche nie von ihm wiche, und ihn doch stets allein ließe. Jena aber mit Weimar zu vertauschen, war schon längst seine Absicht. Da dachte er nun sich in der Nähe dieser Stadt ein Gartenhaus aufzusuchen, welches Sommers und Winters bewohnt werden könnte, und hierdurch beide Wünsche auf einmal zu befriedigen.

Goethe's Gartenhaus stand leer. Schiller fragte ihn, ob er ihm dasselbe nicht förmlich vermiethen könne, zumal da seine Erkundigungen nach einem andern erfolglos gewesen seyen. Aber Goethe antwortete, das Gartenhaus wäre nicht geräumig genug, dazu habe er die Waschküche und den Holzstall wegbrechen lassen. Auch später that Schiller noch einmal eine ähnliche Fehlbitte. Er ersuchte ihn, seinem nach Weimar ziehenden Schwager und dessen

Familie, bis das von dieſem gemiethete Haus frei werde, jenes Gartenhaus auf einige Wochen bis nach Oſtern zu überlaſſen. Damals waren Waſchküche und Holzſtall vermuthlich wieder hergeſtellt, aber es handelte ſich jetzt um die Friſt der Benutzung. Goethe erklärte, er wolle das Gartenhaus bis Oſtern, aber freilich nur bis dahin und im äußerſten Nothfalle gerne (?) hergeben — empfahl aber zugleich ein anderes Logis.

Für die abſchlägige Antwort erhielt Schiller den guten Rath, das Schmidt'ſche Gartenhaus in Jena anzukaufen, und ſogleich bot Goethe ſein Gutachten zu Dienſten an, wenn in demſelben etwas zu bauen wäre. Wirklich kaufte er den Garten mit dem Hauſe für etwa tauſend zweihundert Thaler. Nun konnte er kaum mehr das Frühjahr erwarten, ſo groß wurde ſeine Sehnſucht, Luft und Lebensart zu verändern. Er meinte, es in ſeinen „verwünſchten vier Wänden" nicht länger aushalten zu können. Die Arbeit, die er unter Händen hatte, wollte ihm nicht mehr von ſtatten gehen.

Ueber das Landgut des Horaz ſind Schriften geſchrieben worden. So ſey es erlaubt, auch einige Worte über den Schiller'ſchen Garten zu ſagen. Er lag unfern vom Weſſelhöft'ſchen Hauſe, vom Jenaer Marktplatze aus ſüdweſtlich bei der Stadt, zwiſchen dem Engelgatter- und Neuthore, an einer Schlucht, durch welche ſich ein Theil des Leutrabaches um die Stadt zieht. Jetzt heißt er wegen des daſelbſt eingerichteten Obſervatoriums der Garten der

Sternwarte. Die Stelle ist sehr anmuthig, gesund und ruhig. Auf dem gegenüberliegenden Berge zogen sich Felder bis zur äußersten Spitze empor. Das Wohnhaus lag vorn in der Mitte des Gartens, und hatte im obern Stock eine weite, schöne Aussicht. An der obern Ecke nach der Leutra zu, ließ er sich später noch ein kleines Häuschen bauen, mit einem einzigen hochgelegenen Zimmer, wo er während der Sommermonate oft bis tief in die Nacht arbeitete. „Ich liebe es sehr," pflegte er zu sagen, „wenn die Hauswirthschaft ordentlich geht; aber ich mag das Knarren der Räder nicht hören." Dieß Häuschen steht jetzt nicht mehr, doch befindet sich nicht weit von dem Orte, wo es stand, in einer in der Mauer angebrachten Nische, eine Urne zum Andenken des Dichters.

Goethe kam im Februar wieder auf einige Zeit nach Jena und benutzte den Hausarrest, den ihm ein starker Katarrh auflegte, um Hermann und Dorothea dem Ende nahe zu führen. Er meinte, wenn der Schatz nur einmal gehoben sey, so finde sich alsdann das Poliren von selbst. Schiller und Humboldt nahmen an der Kunstvollendung des Werkes ein großes, thätiges Interesse. Humboldt verließ endlich gegen Ende April Jena, um eine große, zweijährige Reise anzutreten: es war sein Plan, nie einen festen Wohnort zu haben, sondern zwischen einem solchen und dem eigentlichen Reisen die Mitte zu halten. „Das ist wieder ein Verhältniß," klagte der Zurückblickende, „das als beschlossen zu betrachten ist und nicht mehr wieder-

kehren kann. Denn zwei Jahre, so ungleich verlebt, werden gar viel an uns, und also auch zwischen uns verändern." Wie wahr hatte er geurtheilt! Während für Schiller eine tiefe und klare Kunstbildung eigentlich erst jetzt begann, beharrte Humboldt zeitlebens bei den unvollkommenen Grundansichten, in denen er bisher mit ihm durch Gespräche und Briefwechsel einmal übereingekommen war. Von dieser Zeit an, wo Humboldt sich meistens im Auslande aufhielt, wurde auch der Briefwechsel seltener, und ein gleichmäßiges Fortschreiten beider Männer im Aesthetischen durch Gedankenaustausch hörte auf.

Am zweiten Mai 1797 hielt er den Einzug in sein Gartenhaus. Ein gefährliches Blatternfieber seines kleinen Ernst hatte die Wohnungsveränderung so lange verschoben. „Ich grüße Sie," schreibt er an Goethe, „aus meinem Garten, in den ich heute eingezogen bin. Ein schöne Landschaft umgibt mich, die Sonne geht freundlich unter, und die Nachtigallen schlagen. Alles um mich herum erheitert mich, und mein erster Abend auf dem eigenen Grund und Boden ist von der fröhlichsten Vorbedeutung."

Bis in den August dieses Jahres verschlimmerte sich seine Gesundheit wenigstens nicht. Das nahm er schon für ein gutes Zeichen. Er meinte im Uebelbefinden eine ordentliche Fertigkeit erlangt zu haben. Schlaflose Nächte kamen noch häufig vor, und er erwähnte es als etwas Großes, daß er einmal auf einem langen Umwege von Jena zu Fuße nach seinem Garten gegangen sey, und daß

er in demſelben bei Wind und Wetter manche Stunde mit Spazierengehen zubringe und ſich dabei doch wohl befinde. Er durfte es ſich im Juli zutrauen, Goethe'n auf acht Tage in Weimar zu beſuchen, welcher in dem vorhergehenden Monate wieder einige Zeit in Jena geweſen war, um in der beliebten Einſamkeit auf dem Schloſſe Hermann und Dorothea zu vollenden und ſich durch kleinere Gedichte und Arbeiten zu erheitern. Das Verhältniß zwiſchen den gleichſtrebenden Zunftgenoſſen wurde immer bedeutſamer und fruchtbarer. Schiller erfreute ſich nicht nur des friſchen Genuſſes der vollendetſten Erzeugniſſe des Goethe'ſchen Genius, ſondern auch der erweckenden Stimmung, in welcher ſich der Meiſter befand, ſo oft er dichtete oder ein Stück vollendet hatte. Jenes Epos hielt Schiller für den Gipfel der Goethe'ſchen und unſerer ganzen neuen Kunſt. Er konnte nicht müde werden, daſſelbe immer wieder zu leſen; und er las es ſtets mit dem erſten ungeſchwächten Eindrucke und mit neuer Bewegung. „Ihr Hermann," ſchreibt er an den Verfaſſer, „führt mich, und zwar bloß durch ſeine rein poetiſche Form, in eine göttliche Dichterwelt, da mich der Meiſter aus einer wirklichen nicht ganz heraus läßt."

Goethe war gegen ſeine Gewohnheit, während er an Hermann und Dorothea arbeitete, mittheilend, und Schiller geſtand, daß er in der Welt nichts wiſſe, wobei er mehr gelernt hätte, als durch jene Communicationen, durch die er recht ins Innere der Kunſt hineingeführt worden ſey.

Einen wahren poetiſchen Heiland hatte unſrem Freunde der gütige Himmel zur Seite geſtellt und lebenslänglich verbunden!

Bald darauf reiſ'te Goethe nach der Schweiz ab, dem von Italien zurückkehrenden Freunde Heinrich Meyer entgegen. Wie lieb war es dem Jenenſer Einſiedler, daß der Andere wegen der Kriegsunruhen die Reiſe nicht weiter nach Italien fortſetzen konnte, daß er vor dem Winter ſchon wieder nach Weimar zurückkehren wollte. „Je mehr Verhältniſſen ich jetzt abgeſtorben bin, einen deſto größern Einfluß haben die wenigen auf meinen Zuſtand, und den entſcheidendſten hat Ihre Gegenwart. Die letzten vier Wochen haben wieder Vieles in mir bauen und gründen helfen. Sie gewöhnen mir immer mehr die Tendenz ab (die in allem Praktiſchen und beſonders Poetiſchen eine Unart iſt) vom Allgemeinen zum Individuellen zu gehen, und führen mich umgekehrt von einzelnen Fällen zu großen Geſetzen fort. Der Punct iſt immer klein und eng, von dem Sie auszugehen pflegen, aber er führt mich in's Weite und macht mir dadurch in meiner Natur wohl, anſtatt daß ich auf dem andern Wege, dem ich, mir ſelbſt überlaſſen, ſo gern folge, immer vom Weiten in's Enge komme, und das unangenehme Gefühl habe, mich am Ende ärmer zu ſehen, als im Anfange.“ Man kann die Verſchiedenheit beider Naturen nicht ſchärfer bezeichnen. Jetzt endlich befreite ihn, wie ſich uns bald näher zeigen wird, ſeine

Theorie von der sich im Allgemeinen haltenden ideellen Dichtung, und er wandte sich wenigstens eine Zeit lang möglichst zur individuellen Bestimmtheit.

Goethe hatte seine Reise noch nicht lange angetreten und nahm seinen Weg wohlgemuth über Frankfurt und Stuttgart, da fühlte Schiller durch die drückende Hitze des Tages und die fast ununterbrochenen Gewitter des Nachts seine Nerven wieder so heftig angegriffen, daß er starkes Fieber bekam und in eine ernstliche Krankheit zu fallen fürchtete. Ein Katarrhalfieber und ein heftiger Husten hinderten ihn am Arbeiten, sogar am Briefschreiben. Er hatte sich lange nicht so schlecht befunden. Die wenigen leidlichen Augenblicke, die ihm blieben, nahm der Almanach in Anspruch. „Solch' eine Beschäftigung," bemerkt er hiebei, „hat durch ihren ununterbrochenen und unerbittlichen gleichen Rhythmus etwas Wohlthätiges, da sie die Willkür aufhebt und sich streng, wie die Tageszeit, meldet. Man nimmt sich zusammen, weil es seyn muß, und bei bestimmten Forderungen, die man sich macht, geschieht die Sache auch nicht schlechter." Doch bald fühlte er sich wieder erleichtert. In der übrigen leidensfreien Zeit dieses Jahres war unser Freund sehr thätig. Die Redaction der Horen, deren geringer Absatz jetzt eine Verminderung des Honorars nöthig machte, beschäftigte ihn fortwährend, die des Almanachs viele Monate. Auch in diesem Jahre gingen Abhandlungen und Gedichte von allen Weltgegenden bei ihm ein, liefen Briefe nach allen Seiten von ihm aus.

Nachdem der Cellini abgedruckt war, bearbeitete er einen Auszug der Denkwürdigkeiten des Vieilleville für die Monatſchrift, von welcher Biographie wir ſchon früher Rechenſchaft abſtatteten. Doch dieſe verſchiedenartigen und mehr äußerlichen Geſchäfte waren nur Nebenſache. Seine Seele weilte bei Wallenſtein, neben welchem die Balladen für den Almanach her liefen.

Ehe wir uns aber auf eine nähere Betrachtung dieſer poetiſchen Gebilde einlaſſen, womit Schiller aus ſeiner bisherigen Dichtweiſe heraustrat und ſich auf das Gebiet ſtellte, worauf Goethe ſtand, haben wir vorher noch ſeinen Uebergang von der metaphyſiſchen Dichtung durch die mittlere oder gemiſchte Gattung der Poeſie zur reinen oder objectiven etwas genauer ins Auge zu faſſen und die lyriſchen Gedichte dieſer Zeit wenigſtens flüchtig zu überſchauen.

Schiller's Theorie nahm, wie wir wiſſen, bisher die Ideendichtung in Schutz. Das Bedeutende, das ächt Menſchliche, das Ideale ſuchte er in dem Allgemeinen, und das Individuelle verwarf er als etwas Zufälliges und Geringfügiges. Darin beſtand ſein Hauptirrthum. Als er mit ſolchen Anſichten, in denen ihn Humboldt fortwährend beſtärkte, im Jahre 1795 zur Poeſie zurückkehrte, iſt es zu wundern, daß dieſelbe einen univerſellen, metaphyſiſchen Charakter annahm? Durch die Xenienbichtung riß ſich Schiller von dieſer Ideenpoeſie zuerſt auf eine entſchiedene Weiſe los. Mit ihr verließ er den abſtracten

Boden des allgemeinen Epigramms und zog aus dem realen Leben solide Bestandtheile an sich. Indeß gelangte er damit noch nicht unmittelbar zu der reinen Gattung, die, um mit Goethe's Worten zu reden, das Allgemeine ganz im Besondern schauen läßt. Zwischen beiden liegt nämlich noch eine dritte Weise, in welcher Anschauung und Reflexion, Schilderung und Betrachtung als zwei selbstständige, noch getrennte Bestandtheile mit einander verbunden sind. Nach den Begriffen des Allgemeinen und Concreten hat die Poesie drei Hauptarten. Die Ideendichtung stellt das Allgemeine mittelst des Concreten dar, die mittlere Dichtung verbindet Allgemeines und Concretes als verschiedene Bestandtheile mit einander; die reine Poesie ergreift das Allgemeine ganz im Concreten. Im ersten Falle denkt der Dichter, im dritten schaut er an, im mittlern halten sich Denken und Anschauen das Gleichgewicht.

Schiller's Uebergang von der abstracten Ideendichtung zu dieser mittlern, lebensvollern Gattung war ein großer, aber natürlicher und gleichsam abgenöthigter Fortschritt. Die Ausübung hatte die sich selbst mißverstehende Theorie hinter sich gelassen. Von da scheint es aber nur eine kurze Strecke zur reinen, objectiven Poesie zu seyn.

Indeß, wie nahe Schiller dieser reinen Dichtung, die wir auch als die unmittelbare, individuelle, naive, plastische bezeichnen können, gekommen ist, so hat er sie doch nie vollkommen erreicht; und hierin, also gerade im Wesen der Dichtung, behauptet Goethe einen entschiedenen

Vorzug, welcher allein schon, wenn man beide Männer nur als Dichter vergleicht, bei weitem Alles aufwiegt, was Schiller sonst vor Goethe voraus hat. Dabei tritt aber ein wichtiger Unterschied ein. Sonst ist gewöhnlich die Darstellung deßwegen zu lose gewoben, weil es ihren Urhebern an Bildungskraft oder an Cultur fehlt. Die Schiller'sche Schreibart ist nicht wegen eines Mangels zu wenig reell bestimmt und objectiv lebendig, sondern wegen eines Ueberflusses auseinandergehender Kräfte und Interessen. Seine Brust umschloß wahrlich mehr, als Eine Welt! Der Denker, der Mensch und der Dichter stritten sich um seinen Styl, wie um seine Person, und da keiner den andern verdrängen konnte, ließen sie sich endlich alle versöhnt neben einander nieder und brachten durch ihr Zusammenwirken das zu Stande, was sonst, aber in anderer Weise, schon die einzelne Kraft für sich ausführt. An der Thätigkeit des poetischen Talents betheiligten sich auch seine übrigen Kräfte, die intellectuellen, wie die sittlichen. [1]) Seine Darstellung gibt uns nicht immer die volle Sache, aber sie enthält meistens den ganzen Schiller.

Nach dem Xenienjahre, zur Zeit der Abfassung des Wallenstein, warf er sich auch in der Lyrik, seiner bisherigen Manier überdrüssig, mit Leidenschaft auf die concrete Form; doch später machte seine gewaltige Natur gegen die

1) Man vergl. was im 10. Cap. des 2. Theils über Schiller als Prosaiker gesagt worden.

Goethe'schen Einflüsse ihre Rechte geltend, und er kehrte in dem letzten Lustrum seines Lebens in den meisten lyrischen Erzeugnissen zur sentimentalen, subjectiven Behandlung zurück. Er überschritt die Gattung, die ich oben die mittlere genannt habe, nur in einzelnen Darstellungen. Das, was Goethe in so außerordentlichem Grade besaß, der Sinn für das Mannichfaltige, wurde bei ihm durch seinen immer auf das Gesetz, auf die Einheit, auf das Wesen der Dinge gerichteten Geist beschränkt; und da uns dieses nur mittelbar durch die Reflexion zum Bewußtseyn kommt, so erhielt seine Dichtung selbst ein überwiegend reflectirtes, mittelbares Gepräge. Oder wie Humboldt dieß ausdrückt: „Sein Dichtergenie war auf das engste an das Denken in allen seinen Höhen und Tiefen geknüpft; es tritt ganz eigentlich auf dem Grunde einer Intellectualität hervor, die Alles ergründend spalten und Alles verknüpfend zu einem Ganzen vereinen möchte."

Am leichtesten konnte er äußere Stoffe von einem subjectiven Beisatze frei halten; daher finden wir objectiv gestaltete Naturschilderungen, Balladen und Dramen bei ihm, und viele historische Personen und Zustände sind wahr und mit fester Hand gezeichnet. Doch streift eine sentimentale, reflectirte Farbe, wie ein leichter Nebel, auch über viele dieser Gebilde hin. Dagegen sind die meisten aus der innern Welt geschöpften Gedichte mehr oder weniger gedacht und allgemein gehalten. Hier war es ihm beinahe unmöglich, den innern Zustand, getrennt von der

Betrachtung dieſes Zuſtandes und ohne Beziehung auf ſein Ideenvermögen, in individueller Wahrheit darzuſtellen.

Dieſe Bemerkungen über Schiller's Lyrik der dritten Periode werden einerſeits ihr Licht auf die bisher beſprochenen Stücke zurückwerfen und andrerſeits ſollen ſie uns auf unſerer Reiſe durch das fernere Leben des Dichters für die noch zu berührenden Producte zum Leitſterne dienen. Alle Gedichte, welche unmittelbar aus ſeinem Denken hervorgingen, und dieſes nur poetiſch weiter fortſpannen, bis es endlich in den Epigrammen in einzelne Sentenzen ſich condenſirte, habe ich im Frühern zuſammengefaßt. Die Erzeugniſſe der mittlern und der objectiven Gattung, zu denen Schiller jetzt übergegangen war, können, weil ſie häufig in einander überſpielen, nicht mehr ſtrenge geſondert, und weil ſie weit aus einander geſtreut ſind, nicht alle zuſammengereiht werden. Ich werde daher jedesmal in der Zeit ihrer Entſtehung von ihnen reden; nur einige Verſetzungen ſeyen mir erlaubt, um das dem Inhalte nach Zuſammengehörige nicht allzu ſehr zu trennen.

Von dieſen Erzeugniſſen, in denen die Anſchauung vorwaltet oder allein herrſcht, ſind einige lyriſcher Art, andere, deren Stoff das Geſchichtliche oder Mythiſche iſt, gehören der epiſchen Dichtung an. Wir betrachten zunächſt die lyriſchen Producte dieſer Zeit, und werden dann zu den epiſchen Gebilden des Jahres 1797, worin eben unſere Biographie weilt, und denen des nächſtfolgenden Jahres übergehen.

Hinsichtlich des Gedichtes der Abend nach einem Gemälde (am 25 Sept. 1795 an Körner geschickt) kann man Humboldt's Urtheil unterschreiben: „Es herrscht in ihm ein sehr einfacher und reiner Ton, das Bild malt sich sehr gut vor dem Auge des Lesers, und das Ganze entläßt ihn, wie man sonst nur von Stücken der Griechen und Römer scheidet.“ Das wohlgelungene Stück ist auch seiner äußern Form wegen merkwürdig. Mit Ausnahme der in Hexametern und Pentametern geschriebenen Gedichte ist es das einzige, dessen Metrum Schiller den antiken Versmaßen nachgebildet hat. Humboldt hatte ihn früher einmal dazu aufgefordert.

Weit mehr Subjectives ist in der Elegie Pompeji und Herculanum (Anfangs August 1796 entstanden) — und dennoch ist sie weit objectiver gestaltet. Sie gewährt ein solideres Bild. Das, was der Dichter aus sich in die materielle Schilderung einfließen läßt, ist nicht Reflexion, Begriff, beschränkende sittliche Theilnahme, sondern unmittelbares inneres Erlebniß, ein lebendiger Zustand des Gemüths. Das Aeußere und das Innere durchdringen sich zu Einer Thatsache, welche eben uns dargestellt wird. Die Herrlichkeit der alten Welt wird durch den Eindruck versinnlicht, den die Betrachtung der untergegangenen Städte auf den Dichter macht, und der Eindruck wird an die Gegenstände geknüpft, die sich dem Auge darbieten. Alles ist Anschauung, Phantasiegebilde, oder Empfindung, nirgends im ganzen Gedichte eine allgemeine, eine abge-

ſonderte Idee. Wir ſind mit der Gedankenökonomie Schiller's vertraut genug, um das Grundmotiv dieſes Gedichtes anzugeben und hierdurch deſſen Stellung genau bezeichnen zu können. In den Göttern Griechenlands hatte er ſeine Sehnſucht nach der Hellenenwelt rührend und erſchütternd ausgegoſſen; in milderer Klage hatte er in den Sängern der Vorwelt den entſchwundenen Volksſinn für Schönheit und Kunſt zurückgewünſcht. Hier bewillkommnet er nun das Geſchlecht und die Zeit als neu erſtanden, deren Verluſt er früher beweinte. Das iſt die Bedeutung dieſes Gedichtes.[1])

Wie in dieſem Gedichte die Freude über einen „ſelbſtſtändigen (d. h. der Realität ſich entſchlagenden) Schein" herrſcht, ſo lebt in den Idealen eine ſich in ruhige Faſſung auflöſende Wehmuth über die Wirklichkeit. Der Dichter beklagt die Flucht der Jugendideale, d. h. der Gefühle, der Gemüths- und Willenskräfte, Entwürfe, Phantaſieen und Wünſche, wie ſie ihm, bis zum Beginne der Periode ſeiner wiſſenſchaftlichen Selbſtläuterung, „das trunk'ne Herz geſchwellt." Was ihm dieſen idealiſirenden Trieb ſeines Herzens geraubt hatte, das waren vor Allem ſeine kritiſchen, philoſophiſchen Studien, die ihn aus dem Reiche des unbewußten Bildens und des unmittelbaren Fühlens vertrieben. Daher nicht blos der Vers: „Des Wiſſens Durſt blieb ungeſtillt", ſondern in der urſprünglichen Ausgabe leſen wir auch, daß „der feind-

[1] S. dagegen Viehoff's Comment. zu Schiller's Ged. III, 236 f.

lichen Vernunft zum Raube" geworden sey, was einst so schön und göttlich war. Was ist es aber, wodurch er sich bei diesem Verluste beruhigt? Die Beschäftigung ist ihm geblieben, die unablässige Thätigkeit, die er von dem reifern Kunstgenie für unzertrennlich erklärt [1]), und die Freundschaft, die zur Beschäftigung antreibt, „die gern sich mit ihr gattet." Wer denkt hierbei nicht sogleich an Humboldt und Goethe? — So interessant das Gedicht durch diesen Inhalt dem Biographen seyn muß, so merkwürdig ist es dem Kunstrichter durch seine Behandlung. Die eigensten, unmittelbarsten Empfindungen des Verfassers drängten sich in diese, sein ganzes Leben umspannende Elegie zusammen, aber ihre Geburt fällt in das Jahr 1795, also in die Zeit der allgemeinen und mittelbaren Ideendichtung. So kamen Inhalt und Form mit einander in Streit, und weder Humboldt noch Schiller selbst wußten dieses Gedicht, worin sich ein concreter Gehalt so charakteristisch hervorstellte, mit ihrer Verallgemeinerungstheorie zu vereinigen, in welcher sie die reine Form suchten. Humboldt äußert sich, die strengste Kritik müsse gestehen, daß es ein sehr schönes Gedicht sey, und eben dieß sage ihm auch sein Gefühl; es scheine ihm aber die Wirkung weniger auf seinen dichterischen Vorzügen, als auf dem Interesse zu beruhen, welches eine so menschliche und das Gefühl so stark ergreifende Stimmung mit sich führe. Er gesteht,

[1]) Schiller's W., B. 12, S. 184 f. (Octavausg.)

daß er über dieses Stück in Streit mit sich selbst sey. Schiller erwiedert, das Gedicht sey mehr als ein Naturlaut und als eine Stimme des Schmerzes, der kunstlos und vergleichungsweise auch formlos sey, zu betrachten. Es sey zu subjectiv (individuell) wahr, um als eigentliche Poesie beurtheilt werden zu können. Doch das bessere Gefühl läßt sich nicht verleugnen, und so fügt er die mit seinem Systeme schlechterdings nicht zu reimenden Worte bei: „Ob ich gleich mit Ihnen einig bin, diesem Gedichte mehr eine materielle, als formelle Kraft zuzugestehen, so ist doch etwas darin, was es dichterischer macht, als alle übrigen." Worte, welche deßwegen so merkwürdig sind, weil wir aus ihnen sehen, wie sehr es unserm Schiller auch durch seine Theorie erschwert wurde, zur reinen Darstellung zu gelangen. Unser Gedicht repräsentirt auf eine glänzende Weise die poetische Darstellung, die wir oben die mittlere nannten. Die Ideale sind nicht kunstloser Natur, im Gegentheile sind sie zu sehr in das Reflectirte und Begriffsmäßige gezogen und hierdurch gekünstelt geworden. Die individuellen Bezüge sind zu sehr verdeckt; die Schmerzgefühle sind nur gegen den Willen des Dichters concret, sie schwanken zum Theile auf allgemeinen Vorstellungen, oder brechen sich nur mit Gewalt eine freiere Bahn.

In den Idealen lebt eine sanfte elegische Empfindung, wie sie in Schiller, seit er sich von der rüstigen Polemik abgewandt hatte, neben dem erhabenen tragischen Pathos

vorherrſchend war; in der Dithyrambe dagegen drückt ſich, wie in Pompeji und Herculanum, lebendig und beſtimmt eine freudige Empfindung des Augenblicks aus. In beiden Gedichten gründet ſie ſich auf eine Viſion; das eine Mal glaubt der Poet ein untergegangenes Geſchlecht aufleben zu ſehen, das andere Mal bewillkommnet er die himmliſchen Götter. Das ſchöne Bild iſt eine Apotheoſe des Dichters, und die Worte, welche Zeus zu Herakles ſpricht: „Deine Götterkraft war's, die dir den Nektar errang", gelten auch hier. Dieß iſt die Wahrheit des Götterbeſuchs: nur den Göttlichen erſcheinen die Götter.

Daran reihen wir vier Lieder, welche erſonnene Situationen zu behandeln und Nachahmungen Goethe'ſcher Erzeugniſſe zu ſeyn ſcheinen: An Emma, die Erwartung, die Begegnung, und das Geheimniß. In den Verſen „An Emma" (wohl erſt 1798 gedichtet, da ſie erſt im Almanach für 1799 ſtehen), härmt ſich ein Leidender ob der Geliebten, die, ihrer frühern Neigung nicht mehr eingedenk, den Schmerz des treueſten Freundes unbeachtet läßt. — Ungleich bedeutender iſt „die Erwartung", (wahrſcheinlich aus dem Jahre 1799, da ſie erſt im Muſenalmanach für 1800 erſchien), welches Gedicht unſtreitig zu den vollendetſten gehört, die wir von dem Meiſter beſitzen. So zart und geiſtig iſt hier die Rede gewoben, daß ſie beinahe ſelbſt Seele iſt, und von allen unendlichen Sprachzeichen ſind dem Sänger die holdeſten und edelſten zugefloſſen, um dieſer Pſyche Geſtalt zu geben. Im daktyliſchen

Maße findet die frohe, rasche Erwartung des Harrenden, daß jetzt, jetzt die Geliebte naht, ihren Ausdruck; in den Trochäen sinkt der Hoffende immer wieder von seinem geträumten Glücke zurück, und in der „zärtlich schmachtenden" Stanze ist dann die innigste, weichste Sehnsucht des in Liebe schmelzenden Herzens ausgegossen. Die Schlußverse enthalten den ideellen Bestandtheil des Ganzen: das Glück ist unseren Bitten unzugänglich, „die Freude ruft nur ein Gott auf sterbliche Wangen". — In den nicht minder trefflichen Stanzen „die Begegnung" (1797) rührt und gewinnt der arme, bescheidene, heilige Sänger das Herz der hochgeborenen, reichen, herrlichen Jungfrau. Es ist der Triumph der Liebe des Genius über das „rohe Glück." Die Liebe ist hier in höhere Kreise der Gesellschaft gelegt, in welche die dramatischen Arbeiten den Gedankengang des Dichters damals eingeführt hatten. — Aus der Welt der Tragödie ist auch „das Geheimniß" genommen; es ist das Verhältniß des Max zur Thekla im Wallenstein. Auch hier tritt wieder die Ueberzeugung hervor, daß das Glück eine freie Gabe des Himmels sey, und damit hängt dann das Gefühl zusammen, welches Thekla gegen Max (Piccolomoni, Act 3, Scene 5) und dieser selbst (Wallenstein's Tod, Act 3, Scene 18) aussprechen, daß man das Glück der Liebe vor den Menschen geheim halten müsse. So sehen wir hier das neue Sonnenbild des Schiller'schen Dramas zum Voraus im ätherischen Dunstkreise seiner Lyrik emporsteigen, wie auch in „der Erwartung" eine

Situation aus der Braut von Meſſina (wo Beatrice ihres Geliebten harret) anticipirt iſt.

Im Vorbeigehen erwähnen wir hier zwei Gelegenheitsgedichte, von denen Schiller eines am Geburtstage der Kirchenräthin Griesbach 1796 durch ſeinen kleinen Sohn Carl überreichen ließ. Es ſind allerliebſte Verſe, worin der kindliche Ton auf's Beſte getroffen und durchgeführt iſt. [1]) Das andere iſt ein Hochzeitlied für Demoiſelle Slevoigt, ein Gegenſtück jenes Epithalamiums, welches er als Jüngling in Bauerbach dichtete, nur kürzer zuſammengefaßt und zarter behandelt, aber von gleich ernſter Lebensanſicht zeugend.

Zum Beſchluß dieſer Gruppe lyriſcher Productionen gedenken wir noch des „Abſchiedes an den Leſer," der urſprünglich einen Epilog zu den verſchiedenen Gedichten des Muſenalmanachs für das Jahr 1796 bildete. Humboldt ſchrieb darüber an den Dichter: „In Ihren Stanzen herrſcht eine unnachahmliche Anmuth und Zartheit, und das Gleichniß in der dritten gibt einen überaus poetiſchen Schluß." Die Art, wie die Muſe vor dem Leſer erſcheint, um ihr Urtheil zu empfangen, drückt die Geſinnung Schiller's und den ganzen Geiſt ſeiner Poeſie aus.

Was nun ferner die Balladen anlangt, zu denen wir jetzt übergehen, ſo machen wir zuvörderſt auf die ſtrenge Conſequenz in dem Geiſtesleben Schiller's aufmerkſam.

---

[1]) S. meine Supplem. zu Schiller's W. III, 59 ff.

Schon längst hatte er, wie wir wissen, den Plan gefaßt, ein Epos zu schreiben, und noch vor Kurzem stritt sich diese Idee mit dramatischen Planen. Jetzt vollführte er diesen Lieblingsgedanken neben seinen dramatischen Arbeiten, nur in beschränkterer Weise: er dichtete in poetischem Wettstreite mit Goethe Balladen. So schlossen sich nun seine große dramatische Production Wallenstein sowohl, als seine kleinen poetischen Darstellungen gleichmäßig an die Ueberlieferung an. Er war des innern Stoffes, den er bisher so vielgestaltig ausgeprägt hatte, endlich müde; und indem sich der Philosoph von dem Dichter zurückzog, stellte sich sogleich der Historiker bei ihm ein und reichte ihm seine Schätze zur Bearbeitung dar. Wie aber schon seine historische Darstellung durch ihre bestimmtere Charakteristik ausgezeichnet ist, so konnte er auf geschichtlichem Felde am leichtesten aus sich heraustreten und die reinsten poetischen Blüthen brechen.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß zuerst Schiller, und nicht Goethe, auf den Plan verfiel, Balladen zu dichten. Er bittet sich am zweiten Mai von Goethe den Text zum Don Juan aus, um daraus eine Ballade zu machen. Das ist im Briefwechsel das erste Wort zu dieser Idee, aus welcher die trefflichsten Gedichte in unserer Literatur hervorgingen. Der Gedanke in Bezug auf Don Juan blieb unausgeführt; Goethe aber dichtete, während eines Besuchs in Jena, neben Hermann und Dorothea, die Braut von Korinth. Durch dieses herrliche Muster angespornt, und

auch innerlich zu der neuen Gattung hingetrieben, schuf unser Dichter eine ganze Reihe von Balladen noch im Laufe des Jahres 1797, das wir daher füglich nach seinem Vorgange das Balladenjahr nennen können, so wie sich 1795 als das Jahr der Ideendichtung, und 1796 als das Epigrammenjahr bezeichnen läßt.

Ein vereinzelter Vorgänger dieser Balladenpoesie ist die deutsche Treue, aus dem Jahre 1795, seit „Eberhard dem Greiner" das erste Gedicht dieser Art, aber an Lebendigkeit und Frische dem derben Kriegsliede von 1782 weit nachstehend. Es ist eine bloß referirende Erzählung, kein anschauliches Bild, und, seltsam genug, im elegischen Versmaße vorgetragen. Schiller hatte für dieses Metrum eine solche Vorliebe gefaßt, daß er sich darin auch wohl einmal an einem unpassenden Gegenstande versuchte. Die Art der Einkleidung ist ganz epigrammatisch; das Schlußdistichon bildet gleichsam die Pointe dieses historischen Sinngedichts. Von ihm ist eine sehr große, durch dramatische Vorarbeiten ausgefüllte Kluft zu den eigentlichen Balladen.

Den Stoff zu denselben hat Schiller jedesmal aus der Geschichte oder aus der Mythe geschöpft. Die Quelle der ersten Ballade des Tauchers, die in der ersten Hälfte des Juni, im Wetteifer mit Goethe's „Gott und die Bajadere" entstand, vermögen wir nicht genau zu bezeichnen. Es liegt ihr die Geschichte eines berühmten sicilianischen Tauchers zu Grunde, dem man seiner Fertigkeit im Schwimmen wegen den Namen Pescecola (Nicolaus der Fisch)

gegeben hatte, und über den Athanasius Kircher in seinem Buche von der unterirdischen Welt berichtet. Wahrscheinlich fand Schiller den Stoff in einer nach Kircher bearbeiteten Novelle schon veredelt vor. In Kircher's Erzählung ist der Taucher ein roher, halb thierischer Mensch, eine Art von Amphibium, den nur gemeine Habsucht treibt, bei Schiller ein sanfter und kühner, ein herrlicher Jüngling, den Ehre und Liebe begeistern. Er geht unter, weil er den von der Gottheit dem Menschen gezogenen Kreis freventlich überschreitet:

Und der Mensch versuche die Götter nicht u. s. w.

Dieser Idee ist das ganze Gedicht zugekehrt. Es stellt uns den Kampf des Menschen mit einer furchtbaren Naturkraft vor Augen, und trägt daher den Charakter des Erhabenen. In kühnen, starken, mächtigen Tönen rauscht die Geschichte an uns vorüber, zwischen welchen jedoch auch viele einfache, naive Stimmen, die das Gedicht dem Volkstone annähern, hindurchklingen. Bei der Schilderung der Charybdis zeigte sich wieder Schiller's wunderbare Kunst, das Gelesene gleichsam in die Natur selbst zurückzusetzen. Goethe schrieb ihm aus der Schweiz, diese Schilderung habe ihm als trefflicher Leitfaden für seine Beobachtung des Rheinfalls gedient. Und doch hatte Schiller das Phänomen nur bei einer Mühle studiren können, dabei aber sorgfältig Homer's Beschreibung von der Charybde verglichen.

Ein anderes Beispiel, wie sich unser Dichter in das objective Genre hineinarbeitet, liefert der Handschuh, welcher bald nachher, in der Mitte des Juni, entstand. Er fand den Stoff in St. Foix's historischen Versuchen über Paris, in dürftiger, anekdotenmäßiger Gestalt. Schiller schuf daraus ein schönes plastisches Bild, eine geschlossene dramatische Scene. Die Schilderung der Thiere ist ganz Eigenthum des Dichters. Er nennt den Handschuh ein „kleines Nachstück zum Taucher", welchem Ausspruche Goethe seinen vollen Beifall zollt. In beiden Geschichten gibt sich der Held einer überlegenen Naturkraft hin, aber der Taucher kämpft gegen sie und unterliegt, dem Ritter droht sie nur in der Nähe. Daher hat bloß das erste Stück einen tragischen Charakter. Den Taucher treiben Ehre und Liebe; De Lorges befreit sich mit einem Schlage zugleich von dem ehrenkränkenden Verdachte der Feigheit, und reißt sich entschieden von der Liebe zu einer Unwürdigen los. Dieß ist die Triebfeder seiner That und das Grundmotiv der Dichtung. Eine allgemeine Idee läßt sich bei diesem Stücke nicht angeben. Eben deßhalb vielleicht nannte Schiller es nicht eine Ballade, sondern eine Erzählung.

Am 23. Juni kündigte er seinem Freunde schon wieder eine Ballade an, mit dem Zusatze: „Es ist jetzt eine ergiebige Zeit zur Darstellung von Ideen", womit er schon zum Voraus ihren Charakter andeutete. Es war der Ring des Polykrates, als dessen Gegenstück Goethe

die Kraniche des Ibykus liefern wollte. Die zu Grunde liegende Begebenheit fand Schiller bei Herodot berichtet.[1]) Aber was der Altvater der Geschichte kindlich und umständlich erzählt, das läßt unser Meister vor unseren Augen geschehen. Seine Kunst verwandelt das Vergangene in Gegenwärtiges, und faßt das weit aus einander Liegende in einen Ort und eine Zeit zusammen; nur von der drittletzten Strophe an ist die Begebenheit nothgedrungen in ein anderes Local und eine spätere, aber doch möglichst nahe Zeit verlegt. Die Idee, welche dem Gedichte zu Grunde liegt, beruht auf einem allgemeinen Menschengefühle, das sich indeß bei den Hellenen auf eigenthümliche Weise zu einer festen Weltbetrachtung ausgebildet hatte.[2]) Sie glaubten, in eines jeden Menschen Leben müsse Glück und Unglück sich das Gleichgewicht halten, und, wie in allem Andern, so habe der Mensch auch in seinen Ansprüchen an das Glück ein Maß zu halten. Wer die ganze Fülle des Glücks in sich vereinigen wolle, ja wer sich nur für vollkommen glücklich halte, der trete übermüthig aus der dem Menschen bestimmten Schranke, und ziehe sich den Neid und die Rache der Götter zu, die selbst bedürftig und vielfach beschränkt seyen. Schiller konnte diese hellenische Ansicht so treu darstellen, weil sie eigentlich,

1) Buch 3, Cap. 39—44 und Cap. 125.

2) Sittlich-religiöse Lebensansicht des Herodotos, von C. Hoffmeister (Essen 1832) S. 21 ff.

bis auf den Götterneid, sein Gefühl, seine Lehre war. Das tiefe, stete Bewußtseyn der Abhängigkeit von einer höhern Macht, deren wir gerade dann am wenigsten versichert sind, wenn wir uns in ihrem vollsten Besitze wähnen, ist der religiöse Geist, welcher durch Schiller's sittlich-poetische Welt weht. In dieser Grundidee nun gehen die Charaktere des Polykrates und Amasis gleichsam auf; sie sind nur ihre Träger. Wir erfahren von ihnen sonst gar nichts, nicht einmal ihre Namen. Bei einem so überwiegenden Ideengehalte würde das Stück eine (subjectiv gehaltene) Romanze seyn, wenn nicht die meisterhafte dramatische Behandlung des Stoffes es zu einem plastischen Bilde machte. Hierin liegt sein Poetisches.

In dem Style dieser Balladen wurde dann Anfangs Juli ein Grablied gedichtet: Die nadowessische Todtenklage. Der Stoff ist aus Thomas Carver's Reise durch Nordamerika genommen. Die Natur jenes Völkerstammes sollte noch in einigen nachfolgenden Liedern durch mehrere Zustände durchgeführt werden. Leider blieben sie aus, und so ist dieses Lied die alleinige Frucht der beliebten Lectüre von Reisebeschreibungen. Goethe pries „den ächten realistisch-humoristischen Charakter dieses Todtenliedes, der wilden Naturen in solchen Fällen so wohl anstehe", und nannte es „ein großes Verdienst der Poesie, uns auch in diese Stimmungen zu versetzen, und den Kreis der poetischen Gegenstände immer zu erweitern." Humboldt dagegen fand „ein Grauen" an dem Stücke.

Eine der nächsten Productionen waren die Kraniche des Ibykus. Auch Goethe trug sich eine Zeitlang mit dem Gedanken, diesen Stoff zu bearbeiten, bis er ihn, nicht, wie er später sagt,[1]) förmlich abtrat, sondern, nachdem Schiller seine Bearbeitung desselben vollendet, aufgab, ohne Zweifel, weil er diese Bearbeitung für zu meisterhaft hielt, um noch mit ihr wetteifern zu wollen. Ueber den Gegenstand fand unser Dichter bei den alten Schriftstellern (Suidas, Antipater Sidonius in der griechischen Anthologie, und Plutarch) nur dürftige Notizen. Wahrscheinlich wurde er durch seinen frühern Lieblingsschriftsteller Plutarch zuerst auf den Stoff geführt. Denn schon lange vorher, ehe er sich ihm zur Ballade gestaltete, schwebte ihm dieser Gegenstand vor.[2]) Er legte ihm aber in eigenthümlicher Weise eine höhere Idee unter. Ein anderer Dichter hätte vielleicht die Kraniche als Werkzeuge aufgefaßt, durch welche die Vorsehung die Mörder offenbar machte; die Ballade würde dann das planmäßige Eingreifen der Gottheit in's Menschenleben zum Behufe der vergeltenden Gerechtigkeit verkünden. Unser Dichter aber hat ein neues, eigenthümliches innere Motiv, den Chor der Erinnyen, in den Gegenstand getragen. Der Eindruck, den dieser furchtbare Chor auf die Zuschauer macht, führt vornehmlich die Entdeckung der Mörder herbei. Daher ist

---

1) Goethe's Werke, Duodezausg., Bd. 31, S. 187.
2) Briefwechsel mit Humboldt, S. 20.

auch das Erscheinen der Rachegöttinnen mit einer so großen Ausführlichkeit geschildert, und der Meister hat alle Flammen seiner Seele und alle Farbenpracht seines Pinsels in diese Mitte getragen, und in ihr alle Theile der Dichtung unter einer Idee vereinigt, die selbst in der Mitte seines Wesens lag. Hier ist uns die überwältigende Wirkung auf das menschliche Gemüth dargestellt, welche in der Macht des Gesanges der Dichtkunst nur im Allgemeinen zugeschrieben wird. Die unwiderstehliche, alles Erlogene und Angekünstelte von unserm innern Menschen abstreifende Gewalt der unergründlichen Dichtkunst, seiner erhabenen Dichtkunst, ist uns hier in einem einzelnen Falle versinnlicht. So ist das zur Wahrheit geworden, was der Dichter schon vor acht Jahren in seinen Künstlern, an einer Stelle, wo er von der Macht der Dichtkunst spricht, in den Versen rühmte:

Vom Eumenidenchor geschrecket,
Zieht sich der Mord, auch nie entdecket,
Das Loos des Todes aus dem Lied.

Gleichzeitig mit den Kranichen oder vielleicht schon vorher wurde der Ritter Toggenburg gedichtet. Nach Götzinger[1]) hat Schiller dabei eine tyrolische Sage (bekanntlich spielt eine ähnliche am Rheine, auf Nonnenwörth und Rolandseck) vor Augen gehabt. Er scheint seines bisherigen plastischen und grandiosen Balladenstyls

[1]) Deutsche Dichter, Th. 1, S. 202.

müde gewesen zu seyn, oder zur Abwechselung stellte er ein neues Genre auf. Hier nimmt er zuerst die Liebessehnsucht in ein solches Gedicht auf, und es waltet keine Grundidee, sondern nur ein Grundgefühl vor. Die früheren Balladen beschäftigen mehr die Anschauung, diese Romanze spricht ganz zum Herzen. Nicht nur die Charaktere, sondern auch die Begebenheit ist sehr wenig motivirt; Manches kann man nur errathen. Doch ist die einer irdischen Neigung abgewandte Jungfrau besser durchgeführt, als der Ritter, von dessen Heftigkeit und Heldenmuth man es nicht begreift, wie diese Eigenschaften in eine bewegungslose Empfindsamkeit erstarren konnten. Aber ist es der Elegie nicht überhaupt eigen, daß sie allein die einsame, in sich befangene Empfindung hervorstellt, und alles Andere nur schwach und flüchtig zeichnet? Einen solchen elegischen Ton aber hat unsere Romanze, wie die bisherigen einen tragischen; und wenn diese letzteren mit Dramen zu vergleichen sind, oder sich doch dramatisch abschließen, so endigt sich dieses Stück durch das Stillleben des Einsiedlers gleichsam in eine Idylle. Da hier keine erhabene Idee und kein Kampf des Menschen mit der Natur und dem Schicksale, ja nicht einmal eine Handlung, sondern ein Gemüthszustand vorgeführt wird, so kann von Gedrängtheit, Energie und Pracht der Darstellung nicht die Rede seyn. In schlichter und natürlicher Sprache hat der Dichter rein, wahr und rührend das sentimentale

Gefühl einer Liebe niedergelegt, die, obgleich verschmäht, sich doch bis zum Tode getreu bleibt.

Die letzte und längste Ballade des Jahrs 1797 kündigte Schiller seinem Freunde am 22. September mit den Worten an: „Der Zufall führte mir noch ein recht artiges Thema zu einer Ballade zu ... Sie ist überschrieben: der Gang nach dem Eisenhammer, woraus Sie sehen, daß ich auch das Feuerelement mir vindicire, nachdem ich Wasser und Luft bereist habe.“ Die Fabel, welche diesem Gedichte zu Grunde liegt, findet sich in verschiedenen Gestalten. Am nächsten kommt der Schiller'schen Bearbeituug eine deutsche Erzählung, deren Held am Hofe eines Königs dient, und bei ihm in Verdacht kommt, mit seiner Gemahlin im Einverständnisse zu leben. An ihm bewährt sich das Sprüchwort, „daß Kirchengehen nicht säume.“ Denn er geht in die am Wege nach dem Kalkofen stehende Kirche, und mittlerweile wird sein Verläumder, der sich aus ungeduldiger Schadenfreude bei den Kalkbrennern nach seinem Tode erkundigen will, von diesen selbst in den Ofen geworfen. Schiller hat aber seinen Stoff wahrscheinlich aus einer französischen Quelle entlehnt, da er den Schauplatz der Geschichte, Zabern im Elsaß, Saverne nennt. Seine Dichtung gehört ganz der Volksvorstellung an. Die Frömmigkeit und Pflichttreue Fridolin's, zwei gemeinverständliche Begriffe, sind die Achsen des Stückes, einige sprüchwörtliche Redensarten in demselben sind recht aus dem religiösen Volkssinne

herausgegriffen, und die ganze Ballade lehnt sich an das Sprüchwort an: Wer Anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein. Da auch hier kein Ringen mit der Außenwelt, sondern nur eine Begebenheit dargestellt wird, und das tragische Pathos fehlt, so fließt die Erzählung ruhig, eben und in wunderbar einfacher Rede dahin. Es herrscht eine behagliche und in's Weite sich ausbreitende Entfaltung in ihr. Sie führt nicht sogleich mitten in die Handlung ein, wie der Taucher, der Ring des Polykrates, der Handschuh, der Ritter Toggenburg, sondern sie holt erzählend weiter aus, indem sie uns zuvor mit der Hauptperson und ihrer Lage näher bekannt macht, — eine Form, die wir nicht leicht bei einem andern Schiller'schen Gedichte dieser Gattung wiederfinden. Dann ersieht man auch die leidenschaftliche Lust, welche damals Schiller für die Darstellung äußerer Erscheinungen gefaßt hatte, aus der vortrefflichen Schilderung des Eisenwerks. Dieses lebendige Gemälde bildet ein Gegenstück zu der Beschreibung des Strudels im Taucher.

Endlich ziehen wir noch die Balladen des folgenden Jahres hieher.

Den Stoff zur Bürgschaft verdankte der Dichter dem Fabelbuche des Hyginus. Hier heißen die beiden Freunde Möros und Selinuntius, bei anderen Schriftstellern Damon und Phintias, welchen letztern Namen Valerius Maximus in Pythias verwandelt hat. Hätte unser Dichter länger

gelebt, ſo würde jetzt die Ueberſchrift der Ballade „Damon und Pythias“ lauten und der zweite Vers:

Damon, den Dolch im Gewande.

Schiller beabſichtigte nämlich in der letzten Zeit ſeines Lebens, eine Prachtausgabe der kleineren Gedichte zu veranſtalten, deren Manuſcript von Schiller's Bedienten, Rudolph, ſehr ſauber und genau geſchrieben, und von ihm ſelbſt mit eigenhändigen Verbeſſerungen verſehen, noch vorhanden iſt. Hier hatte Schiller die Ueberſchrift und den zweiten Vers in der obigen Weiſe abgeändert. [1])

Von den Hinderniſſen, die des Möros Heimkehr verzögern, war in der Quelle nur eines, der angeſchwollene Strom, gegeben; die übrigen hat Schiller erfunden. Vorzüglich ſchön und glücklich iſt das zurückhaltende Motiv der Räuber erdacht. Gegen das nächſtfolgende des Durſtes machte ſchon Goethe ſehr gegründete Einwendungen, wußte

[1]) Die Ueberſchrift der Nadoweſſiſchen Todtenklage heißt dort poetiſcher: „Nadoweſſiers Todtenlied.“ In den Kranichen des Ibykus hatte Schiller in der Str. 12 corrigirt: „Von Kekrops (ſt. von Theſeus) Stadt,“ und in der Str. 15: „Die Bande um den Frevler (ſt. um den Sünder) ſchlingt,“ und ſo noch manches Andere. Ohne Zweifel ſollten dieſe Varianten, weil ſie Veränderungen letzter Hand, gleichſam teſtamentariſche Verfügungen ſind, in den Text neuer Ausgaben aufgenommen werden. Sie finden ſich vollſtändig in: „Viehoff's Archiv für den Unterricht im Deutſchen,“ Jahrg. 1844, Hft. I, S. 42 u. ff.

aber kein ſchicklicheres dafür anzugeben, und ſo ließ Schiller es ſtehen. Die beiden letzten hemmenden Motive, die zwei Wanderer und der entgegenkommende Hausverwalter haben noch den Nebenzweck, uns mit den Vorgängen in Syrakus bekannt zu machen, ohne daß uns der Hauptheld dadurch eine Zeit lang aus den Augen gerückt wird. Ohne Zweifel mußte aber das Entgegenkommen des Hausverwalters auf irgend eine Weiſe als ein abſichtliches motivirt werden; auch ſcheint die von ihm ausgeſprochene und von Möros getheilte Befürchtung („Er ſchlachte der Opfer zweie") in der That unbegründet; denn der Tyrann wollte ja durch den vorliegenden Fall den praktiſchen Beweis liefern, daß die Treue ein leerer Wahn ſey, und mußte alſo den ſteten Beweisführer ſeiner Menſchenverachtung am Leben erhalten. Endlich ſcheint uns auch die in den Schlußverſen ausgeſprochene Bitte des Tyrannen weder ſeinem Charakter, noch ſeiner Lage zu entſprechen. Der ältere Dionyſius, der bluttriefende Unmenſch (denn dieſen hat Schiller mit Hygin vor Augen gehabt), könnte vielleicht den augenblicklichen Wunſch hegen, in einen ſo treuen Freundſchaftsbund aufgenommen zu werden; die ernſtliche Bitte aber, daß dieſes wirklich geſchehen möge, könnte er nicht ſo ſchroff und ſtark gegen zwei Männer ausſprechen, von denen ihn der eine hatte ermorden, und er ſelbſt den andern hatte wollen hinrichten laſſen.

Ungeachtet dieſer Mängel iſt die Ballade beliebt und beſonders bei der Jugend einheimiſch, ohne Zweifel

deßhalb, weil sie bei ihrem raschen Gange und ihrer plastischen Lebendigkeit die Macht des Gemüthes im Dienste einer gemeinverständlichen Idee, der Freundestreue, [1]) so rührend und herrlich offenbart. Diese ideale Macht hat nicht allein den Erfahrungstrieb ausgelöscht, sondern triumphirt auch über alle äußeren Hemmungen der Natur, und zuletzt noch über den kalten Hohn und Unglauben des Tyrannen. Der Himmel besiegt hier nicht allein das Irdische, sondern auch die Hölle. Das Reale ist in der Ballade mit dem Idealen trefflich verbunden. Die Einleitung scheint mir durch ihre abgerissene, kühne Kürze bewunderungswürdig und gleichsam den eben so wortkargen, als thatenreichen Charakter des Möros in sich aufgenommen zu haben. Lakonismus charakterisirt eben so sehr thatkräftige Menschen und Völker, als erhaben gestimmte Schriftsteller, deren große Denkungsart die kleine Ausführung verschmäht. Da aber, wo in der Ballade der eigentliche Gegenstand anfängt behandelt zu werden, von hier bis an's Ende des Stückes ist, weil das Ganze nicht in eine Scene vereinigt werden konnte, eine Reihe bunter, kleinerer Gemälde an einander gereiht, die alle in die verschiedenen Tageszeiten niedergelegt sind. Es ist ein wanderndes und sich immer verwandelndes Bild!

In derselben Zeit, wo die Bürgschaft entstand, gegen

---

1) S. Viehoff's ausgewählte Stücke deutscher Dichter, B. 2, S. 188 f.

Ende Auguſts und in den erſten Tagen des nächſten Monats 1798, ward der Kampf mit dem Drachen gedichtet. Der Stoff wurde aus Niethammer's Ueberſetzung von Vertot's Geſchichte des Johanniterordens geſchöpft. [1]) Schiller ſchreibt, er habe ſich bei der Compoſition dieſer Ballade die Unterhaltung verſchafft, mit einer gewiſſen plaſtiſchen Beſonnenheit zu verfahren, die der Anblick der von Goethe bei ihm zurückgelaſſenen Kupferwerke in ihm entwickelt habe [2]). Dieß bezieht ſich auf die Erlegung des Drachens, die längſte und prächtigſte Parthie des Gedichtes, welche der Beſchreibung der Meerestiefen im Taucher und dem Eumenidenchor in den Kranichen an die Seite geſetzt werden kann. Die Erzählung des Ritters, wie er die Schlange getödtet, iſt keine hiſtoriſche Relation, ſondern eine Verſinnlichung der Begebenheit; er macht uns zu Augenzeugen, ja zu Theilnehmern ſeines Abenteuers. Das Drachenbild entſteht vor unſeren Augen, und der Kampf mit dem Ungethüme iſt mit meiſterhafter Anſchaulichkeit und Lebendigkeit gezeichnet. Der überlieferten hiſtoriſchen Maſſe hat hier die Poeſie ein zweites, erhöhtes und unſterbliches Leben zurückgegeben. Dieſe ganze Erzählung des Haupthelden vor den Rittern des Spitals und dem nachgeſtrömten Volke iſt mit den Worten des Großmeiſters zu Einer Scene verſchmolzen. Was, nach Vertot, an

---

[1]) S. Th. 2, S. 112.

2) Briefwechſel mit Goethe, Th. 4, S. 267.

verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten geschah, hat der Dramatiker an einen Platz und in eine Handlung zusammengefaßt. Er wendet hier denselben Kunstgriff an, wie im Taucher und in dem spätern Grafen von Habsburg, wo sich ebenfalls durch eingeschobene Erzählung die dramatisirte Handlung erweitert. Die Einleitung der Ballade ist spannend und versetzt uns, nach epischem Styl, sogleich mitten in die Sache, der Schluß ist prägnant und bedeutungsvoll abrundend. Da hier der Mensch wieder im Kampfe mit einer überlegenen Naturkraft erscheint, wie im Taucher, so hat die Darstellung einen pathetisch-tragischen Charakter, und die Sprache ist majestätisch und prachtvoll; zugleich herrscht darin, ein paar Stellen abgerechnet, epische Ausführlichkeit, sogar in der Einleitung.

Auf die Grundidee der Dichtung deutet Schiller selbst in folgender Stelle eines Briefes an Goethe hin: „Es sollte mir lieb seyn, wenn ich den christlich-mönchisch-ritterlichen Geist der Handlung richtig getroffen und die disparaten Momente derselben in einem harmonirenden Ganzen vereinigt hätte.“ Ueber diesen Geist spricht sich Schiller an einer andern Stelle näher aus: „Ein feuriger Rittergeist verbindet sich im Johanniterorden mit zwangvollen Ordensregeln, Kriegszucht mit Mönchsdisciplin, die strenge Selbstverläugnung, welche das Christenthum fordert, mit kühnem Soldatentrotze.“ So gehen zwei Ideen durch unser Gedicht, die ritterliche des Heldenmuthes, welche der Drachentödter darstellt, und die christlich-mönchische

der an einen Orden geknüpften Selbstverläugnung, welche Idee der Großmeister vertritt. Die letztere ist aber die Haupt- und Grundidee der ganzen Dichtung, und wird von dem Großmeister in den drei letzten Strophen auf eine herrliche Weise hervorgehoben.

Der schwächste Theil der Dichtung ist wieder die Charakteristik. Wie wir oben bei Polykrates und Amasis alle individuellen Züge vermieden, und sie nur als Träger der Grundidee dargestellt sahen: so auch hier. Der Ritter und der Großmeister gehen in den Ideen auf, die sie vertreten. Man könnte endlich fragen, warum er diese Ballade allein von allen Romanze genannt habe. Wahrscheinlich aus demselben Grunde, warum er die Jungfrau von Orleans als eine „romantische Tragödie" bezeichnete, weil sie die Weltanschauung des Christenthums in dem Sinne ausspricht, wie sich dieselbe im Mittelalter ausgebildet hatte.

Wenn der realistische Wallenstein, mit dem Schiller damals vorzüglich beschäftigt war, auf die plastische Gestaltung aller dieser Balladen entschieden vortheilhaft gewirkt hat, so ist das letzte kleine Gedicht, dessen wir hier noch erwähnen wollen, des Mädchens Klage, eigens für jenes Drama verfaßt. Thekla singt die zwei ersten Strophen im dritten Acte der Piccolomini. Es ist, außer dem Ritter Toggenburg, die einzige Romanze dieser Zeit, welche von Liebe durchdrungen ist, und eben so rührend einfach und wunderbar ergreifend, wie jenes Gedicht. Des Mädchens Klage läßt den frischen Schmerz verschwundener

Liebe zu unſerer Seele bringen. Das Gefühl iſt ſubjectiv, aber es iſt, wenn auch in leiſer, zarter Zeichnung, objectiv geſtaltet. Ein eigens motivirter Charakter des Mädchens ſpricht ſich aber nicht aus, und der Grundgedanke hebt ſich ſichtbar aus dem Gedicht hervor:

Das ſüßeſte Glück für die trauernde Bruſt
Nach der ſchönen Liebe verſchwundener Luſt
Sind der Liebe Schmerzen und Klagen.

Der Ort, wo die Romanze ſpielt, iſt ſinnig gewählt. Der brauſende Eichwald, die ziehenden Wolken, die am Ufer ſich brechenden Wellen, die finſtere Nacht erfüllen uns ſchon zum Voraus mit dunkeln Bildern und Ahnungen. Das Ganze iſt eine Nacht- und Todtenſcene.

---

## Viertes Capitel.

**Entſcheidung für den Wallenſtein. Ringen mit dem Stoffe deſſelben. Ende der Horen. Theilnahme an Goethe's optiſchen Forſchungen. Kränklichkeit. Plan eines Seedramas. Eine Schrift von Humboldt. Goethe's Propyläen. Die Piccolomini und Wallenſtein's Lager vollendet. Aufführung des letztern. Umarbeitung der Piccolomini. Vollendung von Wallenſtein's Tod. Darſtellung dieſer Schauſpiele.**

Wir betreten ein neues Reich, und wandeln unter einem andern Himmel. Die lyriſche und epiſche Dichtkunſt treibt von nun an nur noch vereinzelte, ſeltene Sproſſen. Die

Sonne des Dramas erhebt ſich am Horizont, und erleuchtet die übrige Lebensbahn des Dichters. Er leiſtete und vollendete als Mann, was er als Jüngling verſprochen und begonnen hatte.

Es iſt früher erzählt worden, wie ſich im Jahre 1790 an die Geſchichte des dreißigjährigen Krieges der Plan des Dramas Wallenſtein anſchloß,[1]) deſſen Ausführung aber durch Krankheit und philoſophiſche Studien von Jahr zu Jahr verſchoben wurde, ungeachtet Schiller ſchon 1792 Hand an's Werk legte, und während ſeines Aufenthaltes in Schwaben, in heiteren Stunden, einige Scenen in Proſa entwarf. Nach ſeiner Rückkehr drängten die Horen und der Almanach den Wallenſtein in den Hintergrund, und bald trat ein neues dramatiſches Sujet, die Maltheſer, an die Stelle des alten. Aber auch dieſen Plan ſchoben dringende Arbeiten, unerbittliche Redactionsgeſchäfte zur Seite. Ein innerer Grund kam dazu. Damals, wo er eben von der Philoſopie zur Poeſie zurücktreten wollte, ſtand ſein Geiſt noch ganz und gar nicht im rechten Verhältniſſe zum Drama überhaupt. Das Schauſpiel, mochte es noch ſo lyriſch ſeyn, war immer ein ungeeignetes Organ für die Ideenmaſſe, die ſich in ihm abgelagert hatte. Er mußte erſt durch die ideelle, didaktiſche, epigrammatiſche Lyrik und die Xeniendichtung hindurch, ehe er, von ſeiner philoſophiſchen Bürde entladen, mit freierm, reinerm Auge und

---

[1]) S. Th. 2, S. 150.

festerm Schritte beim Drama anlangte. Vor dem Jahre 1796 also konnte er dasselbe beinahe nur in Aussicht stellen. Mittlerweile bemächtigte sich seiner wieder die Gestalt des Wallenstein, und in der Unentschiedenheit, dem trostlosesten Zustande für eine kräftige Seele, verlor er das Zutrauen zu beiden Stücken, zu seinem Dichtertalente. Bei diesen Anwandlungen von Verzagtheit, worin er, wie wir wissen, seine Freunde: Körner, Humboldt, Dalberg über sich zu Rathe zog, griff er bisweilen wieder seine früheren epischen Plane auf, so daß der Ungewißheit kein Ende war. Endlich durch das Gelingen seiner ersten poetischen Versuche und den Beifall, den sie bei bewährten Richtern fanden, aufgemuntert, faßte er den Entschluß, sich dauernd der Dichtkunst zu widmen. Er verhandelte über diese Lebensfrage weitläufig mit Humboldt im October 1795, der ihm dann auseinandersetzte, daß die Tragödie offenbar seine Bestimmung sey; nur werde er sich auf die einfache und heroische Gattung zu beschränken haben, da Charakter-Tragödien, wie Goethe's Stücke, für ihn große Schwierigkeit haben würden, weil er seine Charaktere mehr aus dem Ideale und aus sich selbst, als unmittelbar aus der Natur schöpfe. Humboldt gab daher für den Moment den Malthesern den Vorzug. Indessen ließen die Horen den Dichter damals nicht an das Trauerspiel kommen, und als sie für den Augenblick befriedigt waren, machte der Almanach für 1797 seine unabweisbaren Anforderungen. Endlich war für den Xenienalmanach gesorgt, und jetzt erst

trieb der Sprößling der freien, ächten Dichtung. Goethe ermunterte und begeisterte zu neuem positiven Schaffen. „Nach dem tollen Wagestück mit den Xenien," schrieb er, „müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere proteische Natur, zur Beschämung aller Gegner, in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln." Das war Schiller'n aus der Seele gesprochen. Von unendlicher Lust zu frischer Thätigkeit glühend, entschied er sich im März 1796 — nicht für die Maltheser, sondern für den Wallenstein.

Warum räumte er aber jetzt dieser Tragödie den Vorzug ein? warum mußte die jüngere, frischere Idee einem, wie es scheint, veralteten und abgeschwächten Plane weichen? Dieses Phänomen bestätigt auf eine leuchtende Weise unsere Darstellung von dem Gange des Schiller'schen Geistes. Hätte er sich im Jahre der ideellen Poesie 1795 überhaupt schon für das Drama bestimmen können, so wäre seine Wahl sicher bei den Maltheſern stehen geblieben. Aber im Jahre 1796, nach der Xenienzeit, hatte er sich ja aus seiner bisherigen Dichtweise ganz herausgearbeitet. So lag damals nur der realistische Wallenstein in seiner Geistesrichtung, nicht die Maltheſer, die eine lyrisch ideelle Behandlung forderten. Er war *an* dem Gebiete angekommen, *auf* welchem Goethe stand, und befliß sich gerade jetzt, aus seinem bisherigen Styl in den entgegengesetzten überschlagend, eine Zeit lang einer objectiven Darstellung, bis ihm erst später ein unwiderstehlicher Naturdrang wieder

die Bewegung zum Idellen hin gab. Und so geschah es denn durch einen eigenthümlichen Entwickelungsgang, daß die am meisten subjective Tragödie, der Don Carlos, eine beinahe ganz objective, freilich nach langer Zwischenzeit, zur Nachfolgerin hatte.

Je näher nun aber Schiller den Wallenstein in's Auge faßte, desto ungeheurer erschien ihm die zu beherrschende Masse, so daß er betheuerte, ohne einen gewissen kühnen Glauben an sich selbst würde er schwerlich fortfahren können. Das widerspenstigste Material meinte er unter Händen zu haben, dem er nur durch heroisches Ausharren Etwas abzugewinnen vermöge. Zu diesem, aus dem Stoffe fließenden Zweifel kam noch ein aus ihm selbst geschöpftes Bedenken. Der Gegenstand, von dem er ein objectives Gemälde liefern sollte, lag seiner Empfindungweise fern, und er fühlte sich so unendlich unheimisch auf diesem neuen Felde der reinen Darstellung. Die lyrischen Stücke dieses Styls und die Balladen gingen dieser Dichtung nicht voraus, sondern fallen mit ihr in gleiche Zeit. Gewaltsam mußte er sich über sich selbst hinaus zu erweitern suchen. Was unmöglich schien, das gelang endlich der Riesenkraft seines Geistes: der sentimentale Dichter läuterte sich zum naiven. Bald konnte er berichten: „Das Sujet interessirt mich gar nicht, und ich habe nie eine solche Kälte für einen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt. Den Hauptcharakter, so wie die meisten Nebencharaktere, tractire ich wirklich bis jetzt mit der

reinen Liebe des Künstlers; bloß für den nächsten nach dem Hauptcharakter, den jungen Piccolomini, bin ich durch meine Zuneigung interessirt."

Bis zum Oct. 1796 waren schon viele Scenen des ersten Actes ausgeführt. Von da rückte aber die Arbeit, durch Kränklichkeit, Abhaltungen und die Schwierigkeiten der Sache verzögert, langsam fort. Gründlich erwog er seine dramatischen Pflichten, las des Aristoteles Poetik, studirte einige Stücke von Sophokles und Shakspeare, und conferirte über viele interessante Materien mit Goethe. So rückte das Frühjahr 1797 heran, wo er das angefangene Stück mit in sein Gartenhaus nahm. Er kam nun auf einen frühern Gedanken zurück, sich ein tabellarisches Scenarium des ganzen Wallenstein zu entwerfen, um sich die Uebersicht der Momente auch durch die Augen mechanisch zu erleichtern. So wandte er seinen Gegenstand hin und her, und suchte ihm auf allen Wegen beizukommen. Aber durch die Masse des Stoffs wurde das Drama eben so ausgedehnt, als durch die Gründlichkeit der Bearbeitung. Da rieth ihm Goethe, dem er gegen Ende Mai, wohl zum ersten Male, den Anfang des Werkes vorlegte, *das Ganze in eine Reihe von Stücken auseinander treten zu lassen.*

Allein jetzt machte die Sorge für den Almanach des Jahres 1798 und für die Horen von Neuem eine große Diversion, und das Werk mußte bei Beginn des Winters unbeendigt wieder mit in die Stadt ziehen. Bis dahin war der

Wallenstein in Prosa geschrieben; im November 1797 verwandelte der Dichter die prosaische Sprache in die poetisch-rhythmische. Bei dieser Metamorphose überzeugte er sich augenscheinlicher, als je, wie genau in der Poesie Stoff und Form, sogar die äußere, zusammenhängen. Er befand sich, wie er selbst sagt, unter einer andern Gerichtsbarkeit, als vorher; sogar viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platze zu stehen schienen, konnte er jetzt nicht mehr brauchen. Sie seyen bloß für den gewöhnlichen Hausverstand gut gewesen, dessen Organ die Prosa zu seyn scheine; aber der Vers fordere schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft. Man solle überhaupt Alles, was sich über das Gemeine zu erheben bestimmt sey, wenigstens anfänglich in Versen entwerfen; denn das Platte komme, in gebundener Rede ausgesprochen, recht an's Licht. Auch leiste der Rhythmus für das Drama noch dieß Große, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach einem Gesetze behandele und in einer Form ausführe, dadurch den Dichter und den Leser nöthige, von allem noch so charakteristisch Verschiedenen etwas Allgemeines, rein Menschliches zu verlangen. Er bilde gleichsam die Atmosphäre für die poetische Schöpfung; das Gröbere bleibe zurück, nur das Geistige könne von diesem dünnen Elemente getragen werden. Goethe bekannte sich nicht bloß zu des Freundes Meinung, sondern ging noch weiter. „Alles Poetische," antwortete er, „sollte rhythmisch behandelt werden! Das ist meine Ueber-

zeugung, und daß man nach und nach eine poetische Prosa einführen konnte, zeigt nur, daß man den Unterschied zwischen Prosa und Poesie gänzlich aus den Augen verlor. Es ist nicht besser, als wenn sich Jemand in seinem Park einen trockenen See bestellte, und der Gartenkünstler diese Aufgabe dadurch zu lösen suchte, daß er einen Sumpf anlegte. Diese Mittelgeschlechter sind nur für den Liebhaber und Pfuscher, so wie die Sümpfe für Amphibien."

Indem Schiller sich nun aber an die metrische Bearbeitung machte, ward er durch die Jamben noch mehr in's Breite getrieben, so daß der erste Act einen größern Umfang bekam, als drei Acte der Goethe'schen Iphigenia. Zugleich, meinte er, habe ihn ein gewisser epischer Geist angewandelt, welcher vielleicht aus der Macht der unmittelbaren Einwirkungen Goethe's zu erklären sey, der aber dem Dramatischen nicht schaden könne, weil er das einzige Mittel sey, diesem prosaischen Stoffe eine poetische Natur zu geben. Goethe fand es sehr natürlich, daß der Rhythmus in's Breite locke; denn jede poetische Stimmung möge es sich und Anderen gern bequem und behaglich machen. Er konnte hierbei nur wiederholen, den Gegenstand in einen Cyklus von Stücken abzutheilen, ein Rath, den sich Schiller zu Herzen nahm.

In solchem Fleiße neigte sich unserm Freunde das Jahr 1797 zu Ende. Kleinere Arbeiten, Lectüre, Theoretisiren über die Kunst, besonders über das Epos und Drama, beschäftigten und erheiterten seine freien Stunden. Im

letzten Monate des Jahres bekam er einen so „bösen Anfall von Cholera", daß seine Frau einmal die wöchentliche Correspondenz führte, und er das Dichten einige Zeit ganz aufgeben mußte. Dann, als er sich allmälig erholte, setzte ihm die schlimme Witterung so sehr zu, daß es ihm schwer fiel, sein Gemüth elastisch zu erhalten. Keine dieser immer wiederkehrenden Störungen und Leiden konnte ihm eine Klage oder ein Wort des Unwillens entlocken. Er schien nur gegen das empfindlich zu seyn, was ihm Widriges von den Menschen, nicht gegen das, was ihm Hartes vom Schicksale kam.

Das neue Jahr 1798 begann Schiller mit dem gegen Goethe ausgesprochenen Wunsche: „Möchte auch mir die Freude in diesem Jahre beschеert seyn, das Beste aus meiner Natur in einem Werke zu sublimiren, wie Sie es mit der Ihrigen im vorigen Jahre gethan!" Und schon in den nächsten Tagen konnte er Nachricht vom Fortgange des Werkes geben, und seine Zufriedenheit mit sich selbst ausdrücken. „Ich finde augenscheinlich," schreibt er, „daß ich über mich selbst hinausgegangen bin, was die Frucht unseres Umganges ist; denn nur der vielmalige continuirliche Verkehr mit einer so objectiv mir entgegenstehenden Natur, mein lebhaftes Hinstreben darnach und die vereinigte Bemühung, sie anzuschauen und zu denken, konnte mich fähig machen, meine subjectiven Gränzen so weit aus einander zu rücken." Dafür rühmte aber auch Goethe dem Freunde, was er ihm verdanke: „Wenn ich Ihnen zum Repräsentanten mancher

Objecte diente, so haben Sie mich von der allzu strengen Beobachtung der äußeren Dinge und ihrer Verhältnisse auf mich selbst zurückgeführt. Sie haben mich die Vielseitigkeit des innern Menschen mit mehr Billigkeit anzuschauen gelehrt; Sie haben mir eine zweite Jugend verschafft und mich wieder zum Dichter gemacht, welches zu seyn ich so gut als aufgehört hatte." Welch' eine Freude, die zwei größten Dichter unserer Nation das Muster der schönsten thätigen Freundschaft aufstellen zu sehen! Keine Gelegenheit zur Aufmunterung, zu einem Worte der Theilnahme, zu einem Glückwunsche ward versäumt. O der glückliche Schiller, glücklich bei all' seinen Leiden! Wer möchte nicht Schiller's Armuth, Krankheit, sein einsames und kurzes Leben gern hinnehmen, wenn ihm zugleich eine ähnliche, ihm entsprechende Anregung zu Theil würde, ein Himmelslicht für seine innigste Neigung, ohne welches überall Alles in Nacht liegt und in Kälte starrt!

Ueber dem wachsenden Eifer für Wallenstein wurden die Horen in ihrem jetzigen „weiblichen Zeitalter" schlecht bedacht. Am 26. Januar 1798 benachrichtigte er seinen Freund, daß er das Todesurtheil der drei Göttinnen Eunomia, Dike und Irene förmlich unterschrieben habe. Cotta habe für den Jahrgang 1797 nur eben seine Kosten wieder herausbekommen, und er selbst sehe keine Möglichkeit, die Monatsschrift fortzusetzen, weil es durchaus an zuverlässigen Mitarbeitern fehle; auch habe er bei der Redaction ohne eigentlichen Geldgewinn nur ewige Sorgen und kleinliche

Geschäfte gehabt. Das Erscheinen des zwölften Stücks des letzten Jahrgangs (1797) verzögerte sich daher auch bis zum März 1798. Um das Blatt mit einem gewissen Eclat aufhören zu lassen, hatte Schiller den Einfall, in dieses Stück „einen tollen politisch-religiösen Aufsatz," wenn er nur eines solchen habhaft werden könnte, einzurücken, welcher ein Verbot der Horen veranlassen sollte. Aber etwas der Art war nicht in Goethe's Geschmack. Er antwortete ihm nicht einmal darauf.

Damit nun aber bei der Einförmigkeit seines anstrengenden poetischen Geschäftes einige Mannichfaltigkeit in Schiller's inneres Leben käme, wurde seine Theilnahme für Goethe's optische Forschungen in Anspruch genommen. Hier leistete Schiller seinem Freunde denselben Vortheil, den er ihm auch im Poetischen gewährte. Wie er in dem Letztern ihm, nach Goethe's eigenen Worten, als ein wahrer Prophet seine eigenen Träume erzählte und auslegte, so brachte er im Naturwissenschaftlichen zu Goethe's unendlich fester Anschauung der äußeren Dinge sein höheres, philosophisches Bewußtseyn hinzu. Er nützte ihm durch methodische und theoretische Winke. So setzte er eine weitläufige Instruction auf, wie Goethe die optischen Erscheinungen nach den Kategorien durchnehmen und bestimmen könnte — eine Aufgabe, die ihm dieser freilich viel zu rhapsodistisch und tumultuarisch lös'te. Aber auch im Einzelnen leistete er Beistand. Er war es, wie Goethe selbst erzählt, welcher ihm den lange aufhaltenden Zweifel, worauf denn eigentlich

das wunderliche Schwanken beruhe, daß gewisse Menschen die Farben verwechseln, dahin entschied, daß ihnen die Erkenntniß des Blauen fehle. Am Ende seiner Farbenlehre gedenkt Goethe rühmend des lebhaften, fördernden Antheils seines Freundes an seinen chromatischen Beschäftigungen. „Durch die große Natürlichkeit seines Genies," sagt er, „ergriff Schiller nicht nur schnell die Hauptpuncte, worauf es ankam, sondern, wenn ich manchmal auf meinem beschaulichen Wege zögerte, nöthigte er mich durch seine reflectirende Kraft, vorwärts zu eilen, und riß mich gleichsam an das Ziel, wohin ich strebte."

Auf keine so wohlthätige Weise zog ihn dann wieder seine Kränklichkeit von seiner poetischen Arbeit ab. Sein äußeres Leben ist leider! die Geschichte seiner Krankheit. Schon im Januar bekam er eine Verschleimung des Halses, der sich Fieber beigesellte, weil ihn jenes Uebel gerade in einem erhöhten Zustande der Reizbarkeit überkam, in welchen er durch seine Arbeit versetzt war. Dieses neue Leiden war um so lästiger, da es ihm den Kopf einnahm, was sonst seine Krämpfe nicht thaten; als ihn aber das Leiden verlassen hatte, wollte sich die Lust und Laune zur Arbeit nicht einstellen. „Und was das Schlimmste ist, so habe ich mich so gewöhnt, daß ich, wenn ich nicht ganz bei meiner Arbeit bin, gar nicht dabei seyn kann." Er mußte sich Allem, was er that, selbst dem Briefschreiben mit voller Seele hingeben. Sonst war er aber von der Stimmung bei weitem nicht so abhängig, als Goethe, welcher

mehr eine dunkle Naturkraft in ſich walten ließ, während Schiller durch eine bewußte Willenskraft ſich ſelbſt beſtimmte. Als endlich Neigung und Luſt wieder zurückgekehrt waren, brachte ihm die naſſe Witterung im Februar auch wieder Katarrh, Schnupfen, Krämpfe, ſo daß er, um ſein Gemüth friſch zu erhalten, an ſein poetiſches Werk nicht einmal denken durfte. Bis gegen Ende Februar war ihm der Kopf eingenommen. „Jetzt, um acht Uhr Abends, werde ich zum Mittageſſen gerufen," ſchreibt er ein Mal; und ein anderes Mal: „Heute Mittag, als ich vom Bette aufſtand." Erſt im März wagte er ſich einmal in die freie Luft; aber nachdem er vierzehn Tage erträglich wohl geweſen, ergriff ihn das Uebel von Neuem, und machte ihn unfähig zu geiſtiger Anſtrengung. Er überſchlug die Zeit ſeines Uebelbefindens im Durchſchnitt und fand, daß er nur ein Drittheil des Jahres thätig ſeyn könne. „Nur zehn Wochen ununterbrochene Geſundheit," ſagte er, „und mein Wallenſtein ſoll fertig ſeyn!" Immer von Neuem nahm er ſich vor, einmal auf einen Tag nach Weimar zu fahren, um die aufgeſtellten Kunſtſchätze des alten Meyer zu ſehen; aber Goethe kam in der zweiten Hälfte des März nach Jena, ohne daß er die kurze Fahrt gemacht hatte. Iffland beſuchte Weimar, wo er vom 24. April an ſechs Vorſtellungen gab, aber Schiller konnte den alten Kunſtgenoſſen nicht ſpielen ſehen. Nach einer abermaligen vierzehntägigen Krankheit im April band ihn ſein fortdauernder Huſten an's Haus, es fehlte ihm gänzlich an Stimmung

für irgend einen Geiſtesgenuß, und er ſagt wieder, er müſſe ſich hüten, ſich an äſthetiſche Dinge auch nur zu erinnern. Er mußte ſich von dem hohen Genuſſe und der reichen Belehrung, die Iffland gewährte, und von den muſicaliſchen Feſten, die Goethe in ſeinem Hauſe veranſtaltete, erzählen laſſen, und fand darin einigen Troſt, daß er ſich jetzt nicht zerſtreuen dürfe. In den erſten Tagen des Mai bezog er wieder ſein ländliches Eigenthum. Goethe rettete ſich von Zeit zu Zeit aus dem Geräuſche der Geſellſchaft und den zerſtreuenden Geſchäften in die Einſamkeit des alten Schloſſes zu Jena, und zu den weiſen Abendunterhaltungen des unſchätzbaren Freundes. Schiller machte ſeinem einförmigen Leben eine kleine Zerſtreuung; er ließ ſich damals in ſeinem Garten jenes hohe Häuschen bauen, über welches wir an einer andern Stelle berichtet haben. Doch machte ihm der Bau mehr Unruhe und Laſt, als er vermuthet hatte.

In den langen und trüben Tagen und Wochen, welche der thätigſte der Menſchen durch Krankheit verlieren mußte, labte er ſich an Homer und las Reiſebeſchreibungen, zu denen er immer gern zurückkehrte, weil ſie ihm die unmittelbare Anſchauung der Welt und des Lebens erſetzten und ſich zugleich an ſeine culturhiſtoriſchen Ideen anknüpften. Bei dieſer Lectüre kam er auf den Gedanken, daß ein Weltumſegler, wie Cook oder Le Vaillant, ſich gut zum Helden eines modernen Epos eignen müßte. Goethe antwortete, er würde ſich an einen ſolchen Stoff nie wagen, weil ihm die Anſchauung deſſelben fehle; überdieß ſeyen für

ein Epos dieſer Art in der Odyſſee die intereſſanteſten Motive ſchon weggenommen. Aber Schiller's Phantaſie, die ſogar das Abſtracte zu verſinnlichen verſtand, wußte auch das mittelbar Empfangene wieder in das Unmittelbare zu reſtituiren. Wie wenig er auch von der Erde geſehen hatte, ſo würde es ihm ohne Zweifel doch gelungen ſeyn, uns fremde Welttheile und die Zuſtände ihrer Bewohner in lebensfriſchen Gemälden vorzuführen. Er ließ ſich daher durch Goethe nicht abhalten, ſeinem ſchönen Plane weiter nachzuhangen. Und ſo entwickelte ſich, höchſt wahrſcheinlich um dieſe Zeit, in ihm die Idee eines erdbeſchreibenden Schauſpiels, eines Seedramas, [1]) in welches er einen ungeheuren Reichthum von Anſchauungen hineinzuarbeiten gedachte. Was uns davon erhalten iſt, beſteht aus unausgebildeten, unzuſammenhängenden Ideen. Den Grundgedanken gibt er ſelbſt in folgenden Worten an: „Die Aufgabe iſt ein Drama, worin alle intereſſanten Motive der Seereiſen, außereuropäiſchen Zuſtände und Sitten, der damit verknüpften Schickſale und Zuſtände geſchickt verknüpft werden. Aufzufinden iſt alſo ein punctum saliens, aus dem alle ſich entwickeln, um welches ſich alle natürlich verknüpfen laſſen, ein Punct alſo, wo ſich Europa, Indien, Handel und Seefahrten, Schiff und Land, Wildheit und Cultur, Kunſt und Natur u. ſ. w. darſtellen läßt. Auch die Schiffsdisciplin und Schiffs-

1) S. meine Supplem. zu Schillers W., III, 235 ff.

regierung, der Charakter des Seemanns, des Kaufmanns, des Abenteurers, des Pflanzers, des Indianers, des Kreolen müssen bestimmt und lebhaft erscheinen." Man sieht, aus diesem Schauspiele wäre ein kosmographisches Drama geworden, wie Don Carlos ein kosmopolitisches ist, oder ein großes culturhistorisches Bühnengemälde, wie wir im folgenden Capitel mehrere lyrische Stücke kennen lernen werden. Auch erinnert man sich dabei jener epischen Entwürfe der zweiten Periode, in denen Schiller Gustav Adolph und Friedrich den Großen zu den Centralsonnen seines weltgeschichtlichen Ideensystems machen wollte.

Im Verlaufe dieses Sommers erweckte eine Schrift von Humboldt eine große Theilnahme und veranlaßte einen regen Ideenverkehr mit Goethe. Humboldt hatte seine Schrift über Goethe's Hermann und Dorothea von Paris, wohin er mit seiner Familie gegangen war, im Manuscripte an Schiller geschickt, damit dieser sie revidiren und dann zum Drucke befördern möchte. Goethe kam nach Jena herüber, und sie lasen das Werk mit einander. Schiller's Schreiben über dasselbe an Humboldt [1]) ist deßwegen besonders wichtig, weil es uns seines Verfassers veränderte Stellung zu philosophischen Untersuchungen überhaupt angibt. Schiller erkennt es an, daß noch kein dichterisches Product zugleich so liberal und so gründlich, so vielseitig und so bestimmt, so kritisch und so ästhetisch beurtheilt

[1]) Briefwechsel mit Humboldt, S. 431 ff.

worden sey; aber er betrachtet die Arbeit mehr als eine Eroberung für die Philosophie, als für die Kunst, es sey überhaupt die Frage, ob die Kunstphilosophie dem Künstler Etwas zu sagen habe; der Künstler brauche mehr empirische und specielle Formeln, die eben deßwegen für den Philosophen zu eng und unrein seyen. Schiller bekennt dann, daß er sich jetzt die Wissenschaft und Kunst in größerer Entfernung denke, als vor einigen Jahren. Seine Thätigkeit habe sich jetzt der Ausübung zugewendet; er erfahre täglich, wie wenig der Poet durch allgemeine reine Begriffe bei der Ausübung gefördert werde, und sey in dieser Stimmung zuweilen unphilosophisch genug, Alles was er selbst und Andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vortheil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben. Sogar auf das Beurtheilen dehne er seinen Unglauben an die Unzulänglichkeit der Theorie aus, und möchte behaupten, daß es kein Gefäß gebe, die Werke der Einbildungskraft zu fassen, als eben die Einbildungskraft selbst.

Bald ergab sich für Schiller ein neuer Gegenstand des Interesses. Goethe, der seit der Rückkehr aus der Schweiz zu keiner erfreulichen Thätigkeit kommen konnte, hatte, nach längerem Schwanken von einer Arbeit zur andern, den Entschluß gefaßt, mit seinem Freunde Meyer eine periodische Zeitschrift herauszugeben, worin Beide ihre Ideen und Erfahrungen über Kunst niederlegen wollten. Die Propyläen erschienen bei Cotta, nachdem die Horen

eingegangen waren. Schiller wurde von Goethe wiederholt zu thätiger Theilnahme eingeladen, und nahm sich auch vor, wenn er mit seinem Wallenstein fertig wäre, irgend einen Aufsatz zu schreiben. Er suchte sich der bildenden Kunst, wie auch den Naturwissenschaften, um so mehr zu nähern, da er sich von Philosophie und Geschichte einstweilen losgesagt hatte, und der Dichter doch ein positives Object zu bedürfen scheint, an dem er sich erfrische und stärke. Indeß waren es nur vorübergehende Beschäftigungen, gute Vorsätze, die nicht ausgeführt wurden, jenem Plane ähnlich, im Alter noch Griechisch zu lernen. Für den Augenblick aber konnte er unmöglich Etwas zu den Propyläen liefern, da er wieder mit dem Almanach für 1799 zu schaffen hatte, den jedoch glücklicherweise Goethe, Schlegel, Matthisson u. A. so reichlich ausstatteten, daß sein Antheil dießmal nicht so groß zu seyn brauchte, als in früheren Jahren.

Durch solche Abhaltungen wurde die Vollendung des Wallenstein von einer Frist zur andern verschoben. Zum Glücke erfreute sich Schiller im Sommer 1798 einer ziemlich, oder wie er sagt, recht guten Gesundheit. Für seinen Garten, den er Anfangs Mai bezog, hatte er sich die Liebesscenen zurückgelegt, welche einer besonders heitern und einer lyrischen Stimmung bedurften, wie sie das Frühjahr zu geben pflegte. Im August war das Werk so weit gediehen, daß er Goethe'n die zwei letzten Acte der Piccolomini vorlesen konnte. Unterdeß war, um den neuen Schloßbau in Weimar zu fördern, der Baumeister

Thouret von Stuttgart berufen worden, der nun auch einen Plan machte, wie das alte Theaterlocal besser benutzt und eingerichtet werden könnte. Als dieser Umbau beinahe vollendet war, lag der Gedanke nahe, das neue Theater durch ein Stück des Wallenstein'schen Werkes einzuweihen. Schiller kam im September auf acht Tage nach Weimar; und da er nun Alles, was er bisher fertig gebracht hatte, vorlas, forderten ihn Goethe und Meyer dringend auf, von seinen früheren Gedanken, das Drama ohne bestimmte Theaterrücksichten auszuarbeiten, abzugehen, und das Stück für die Bühne gerecht zu machen. Schiller ging auf diesen Plan ein und entschloß sich, das Vorspiel Wallenstein's Lager zu jenem Zwecke zuerst zu vollenden. Er hatte dieses Expositionsstück schon im Mai 1797 wenigstens zum Theile geschrieben. Jetzt kam es darauf an, demselben die selbstständige Existenz eines eigenen kleinen Ganzen zu verschaffen, welches für sich eingeführt werden könnte. Es mußte ihm daher, als einem eigenen Charakter- und Sittengemälde, mehr Vollständigkeit und Reichthum gegeben, es mußten noch einige Figuren hinzugesetzt und einige der schon vorhandenen ausführlicher entwickelt werden. So schob er jetzt seinen Capuziner ein, der den Croaten predigt, „denn gerade dieser Charakterzug der Zeit und des Platzes habe noch gefehlt." Goethe schickte zu dem Ende eine Schrift des Abraham a Sancta Clara, daß diese ihn zur Capuzinerpredigt begeistern möchte. Bei der kurz anberaumten Frist

— denn die Vorstellung sollte in einigen Tagen schon stattfinden — und unter mancherlei Zerstreuungen konnte das würdige Vorbild in einigen Stellen nur fast wörtlich benutzt werden. [1]) Doch sollte das nur für den nächsten Gebrauch seyn, und er wollte nachher aus diesem „Prachtstück" noch das Mögliche zu machen versuchen. „Denn dieser Pater Abraham," schreibt er, „ist ein prächtiges Original, vor dem man Respect bekommen muß, und es ist eine interessante und keineswegs leichte Aufgabe, es ihm in der Tollheit und in der Geschmeidigkeit nach oder gar zuvor zu thun."

Goethe hatte das Vorspiel schon in Händen, die Schauspieler übten ihre Rollen ein, aber Schiller konnte nicht müde werden zu verändern, zu verbessern, so daß der Freund, der Alles ordnete und die Proben leitete, seine liebe Noth hatte. Botenfrauen, Expresse gingen zwischen Jena und Weimar hin und her, und auch das Geringfügige wurde mit diplomatischer Genauigkeit verhandelt. Goethe machte Schiller's Angelegenheit ganz zu der seinigen und ließ sich keine Mühe verdrießen, um das

---

1) Der Dichter schöpfte aus der Schrift: „Reimb dich, oder ich Liß dich" und namentlich aus einem Tractate in derselben: „Auff! auff ihr Christen! das ist: Eine bewegliche Anfrischung der Christlichen Waffen wider den türkischen Blut-Egel." Eine genaue Nachweisung der imitirten Stellen s. in des Herausgebers „Archiv für den deutschen Unterricht" (Jahrgang 1844, Hft. II, S. 62 ff.

Werk zur möglichſten poetiſchen und theatraliſchen Vollendung zu führen. Doch hat er, ein paar von ihm hineingeſchriebene Verſe abgerechnet, [1]) ſeiner eigenen Verſicherung nach, keinen poſitiven Antheil an dem Gedichte, wenn gleich eine große Einwirkung auf daſſelbe nicht abgeläugnet werden kann.

Mittlerweile wurde auch noch der Prolog gedichtet, mit welchem die Bühne wieder eröffnet und die Wallenſtein'ſchen Stücke und das Lager insbeſondere eingeführt werden ſollten. Der Plan dazu ſcheint gemeinſchaftlich gemacht worden zu ſeyn, und jeder der Dichter ſollte vermuthlich ſein Contingent geben. Doch arbeitete ihn Schiller allein aus, zur beſondern Zufriedenheit Goethe's. „Ich habe eine große Freude daran," ſchrieb dieſer mit ungewöhnlichem Affect, „und danke Ihnen tauſendmal!" Aber auch hier hatte Schiller nachträgliche Verbeſſerungen zu ſchicken, und der Prolog ward wieder ein Gegenſtand des literariſchen Briefwechſels.

---

[1]) Goethe erinnerte ſich ſpäter nur der zwei Verſe:

Ein Hauptmann, den ein Andrer erſtach,
Ließ mir ein paar glückliche Würfel nach.

Er habe gern motivirt wiſſen wollen, wie der Bauer zu den falſchen Würfeln gekommen ſey, woran Schiller nach ſeiner kühnen Art nicht gedacht. Auch dichtete Goethe ein Anfangslied, welches Schiller um ein paar Strophen vermehrte, das aber im ſpätern Texte ganz wegblieb (ſ. meine Supplem. zu Schiller's W. III, S. 215 ff.)

Am 12. October fand endlich die Hauptaufführung statt. Schiller kam Tags vorher in Weimar an, um Abends der Hauptprobe beizuwohnen. Er war hoch erfreut und gerührt. Die wirkliche Vorstellung befriedigte jede Erwartung. Die neue eigenthümliche Dichtung und das neue schöne Local vereinigten sich, um die Einbildungskraft der Zuhörer in eine höhere Stimmung zu versetzen: sie sahen und fühlten sich an der Schwelle einer neuen Aera der Kunst Thalia's und der dramatischen Dichtung, wie sie der Prolog rühmt und verspricht. Der Schauspieler Vohs trug diesen in dem Costüme vor, worin er später als Max Piccolomini auftrat; die Schauspieler recitirten die Reime so gut, als wenn sie nie etwas Anderes gethan hätten; besonders erntete Genast als Capuziner und Leißring als erster Jäger viel Lob ein. Schiller's Freude war um so schöner, weil sich im Hinblicke auf seine noch übrigen Wallenstein'schen Stücke die reichste Hoffnung mit ihr verknüpfte.

Innig beglückt und lebhaft angeregt, kehrte er, von Goethe begleitet, nach seinem stillen Musensitze im einsamen Garten zurück. Die Ausarbeitung der Piccolomini für das Theater war nun sein erster Gedanke, sein heißester Wunsch.

Schon bei der theatergerechten Bearbeitung des Vorspiels hatten sich in Schiller allerlei Ideen entwickelt, die er den folgenden Stücken noch wollte zu Statten kommen lassen. Es konnte nicht anders seyn, als daß die Umfor-

mung eines Theils auch auf die übrigen einwirken mußte. Als er sich aber jetzt, in der zweiten Hälfte des Octobers, an dies Werk machte, wie sehr fand er sich da in seiner Erwartung getäuscht! „Die Umsetzung meines Textes," schrieb er, „in eine angemessene, deutliche und mundrechte Theatersprache ist eine sehr aufhaltende Arbeit, wobei das Schlimmste noch ist, daß man über der lebhaften und nothwendigen Vorstellung der Wirklichkeit, des Personals und aller übrigen Bedingungen den poetischen Sinn abstumpft." Er wünschte herzlich über dieses kaum merkbar vorrückende, verdrießliche Geschäft hinweg zu seyn. Uebrigens fand er doch, daß dieser deutliche Theaterzweck ihn auch zu einigen wesentlichen Zusätzen und Veränderungen veranlaßte, welche dem Ganzen zuträglich waren. Nachdem er endlich mit der eigentlichen dramatischen Handlung fertig zu seyn meinte, legte er nochmals Hand an die der Liebe gewidmeten Scenen und schickte alles Uebrige an Goethe, damit es ihm aus den Augen käme und er desto ungestörter jenen Scenen nachhängen könne.

Nach Beendigung dieser Liebesepisode fühlte er sich noch durch ein eigenes Bedenken beunruhigt. Es kam darauf an, den Abfall des Wallenstein einzuleiten und einen muthvollen Glauben an das Glück seiner Unternehmung in dem Helden zu erwecken. Nach dem ersten Entwurfe sollte dies dadurch geschehen, daß die Constellation glücklich befunden wurde, und das Speculum astrologicum sollte in dem astrologischen Zimmer vor den Augen des

Zuschauers gemacht werden. Dieses Mittel fand aber jetzt Schiller ohne dramatisches Interesse, trocken, leer und wegen der technischen Ausdrücke unverständlich. Er erdachte daher ein anderes Motiv, welches mit den Chronodistichen und den Teufelsversen in eine Gattung gehört, indem das günstige Orakel aus fünf verschlungenen oder im Kreise gestellten Buchstaben geholt werden sollte. Doch wußte er nicht sicher, ob diese „neue Fratze" einen tragischen Gehalt habe, und nicht bloß als lächerlich auffalle. Er fragte Goethe'n um Rath. Dieser fand die neue Scene gut behandelt, aber es schien ihm mit Schiller'n zwischen dem abgeschmackten Motiv und der ernsten Würde der Tragödie ein nicht aufzuhebender Bruch übrig zu bleiben. Er konnte sich nicht entscheiden, ob das astrologische Zimmer oder dieser fünffache Buchstabe den Vorzug verdiene, und bat sich Bedenkzeit aus. Nach vielfältiger Ueberlegung erklärte er sich endlich für jenes frühere astrologische Motiv. Denn das zweite Mittel mit den Lettern könne aus seiner abgeschmackten und pedantischen Verwandtschaft nicht losgemacht werden, und dieses Buchstabenwesen lasse sich auch auf dem Theater nicht anschaulich machen. Das astrologische Motiv dagegen empfehle sich durch einen tiefern Grund: der astrologische Aberglaube rühre aus dem dunkeln Gefühle eines ungeheuern Weltganzen. Die Erfahrung spreche dafür, daß die nächsten Gestirne einen entschiedenen Einfluß auf Witterung, Vegetation und Anderes haben, man brauche nur stufenweise immer aufwärts zu steigen, und

es lasse sich nicht sagen, wo diese Wirkung aufhöre. Es liege daher der menschlichen Natur nahe und sey ganz leidlich und läßlich, diese Einwirkung auch auf das Sittliche, auf Glück und Unglück auszudehnen.

Mit den Worten: „Es ist eine rechte Gottesgabe um einen weisen und sorgfältigen Freund“ — bewillkommnete Schiller diese höchst bedeutungsvolle Ansicht. Ein böser Genius habe über ihm gewaltet, daß er das astrologische Motiv im Wallenstein nie recht ernsthaft habe anfassen wollen, da doch eigentlich seine Natur die Sache lieber von der ernsthaften, als leichten Seite nehme. Jetzt wolle er aber noch etwas Bedeutendes für diese Materie thun. So entstand denn die erste Scene des ersten Actes von Wallenstein's Tod nach der jetzigen Eintheilung und auch noch andere bedeutende Stellen wurden eingeschoben, wodurch er den Glauben an die Sterne gleichsam in das Total der Menschennatur hineinzuarbeiten sich bemühte.

Schiller war nun auf dem Standpuncte, diesen Aberglauben, der ihm Anfangs zuwider gewesen war, mit Neigung symbolisch nach seinen Ideen zu behandeln. Goethe und Schiller hatten hier einmal die Rollen gewechselt, und jener antwortete dem dankbaren Freunde sehr treffend: „Es freut mich, daß ich Ihnen Etwas habe wieder erstatten können von der Art, in der ich Ihnen so Manches schuldig geworden bin.“

Leider fiel die Vollendung des Werkes in die schlimmen Tage des Winters. Schiller konnte gewöhnlich nur

eine Nacht über die andere schlafen, bekam einen kopfbetäubenden Schnupfen, und würde ohne seine geübte Willenskraft das Werk haben ganz zur Seite legen müssen. Schon der traurige Anblick des Himmels und der Erde drückte ihm die Seele nieder. Die Revision der letzten Acte für den Theaterzweck fand er erstaunlich penibel und zeitraubend.

Unterdessen waren mit den Theaterdirectionen zu Hamburg, Frankfurt und Berlin Unterhandlungen angeknüpft, und ihnen das Drama für einen bestimmten Preis angeboten worden. Denn allerdings war dieser pecuniäre Vortheil, auf den Schiller in seiner Lage sehen mußte, auch eine Rücksicht, warum er sein Werk für die Bühne umarbeitete. Jetzt aber drängte Iffland, damals Theaterdirector in Berlin, und gab seinen Verlust, wenn er das versprochene Stück, auf welches er sich verlassen habe, nicht zur bestimmten Frist in den Händen hätte, auf viertausend Thaler an. Schiller nahm seine ganze Willenskraft zusammen, eine recht glückliche Stimmung und eine wohlausgeschlafene Nacht unterstützten ihn eines Tages, er stellte drei Copisten zugleich an, und brachte am 24. December die Piccolomini wirklich zu Stande, daß er sie an demselben Tage noch an Iffland abschicken konnte. Mit erleichtertem Herzen setzte er sich sogleich hin, um Goethe'n Nachricht über „dieses neueste Ereigniß in seinem Hause" zu geben. „So ist aber auch schwerlich ein heiliger Abend auf dreißig Meilen in der Runde vollbracht worden," setzte

er hinzu, so gehetzt nämlich und so qualvoll über der Angst, nicht fertig zu werden."

Nun drängte aber auch Goethe, und forderte für die festgesetzte Vorstellung die Rollen, denn er müsse endlich auch, wie Iffland, den Director spielen, auf den sich zuletzt alle Schwierigkeiten der Ausführung häuften. Als nun aber Schiller zum ersten Male das Ganze nach der bereits verkürzten Theaterausgabe hinter einander vorlas, und mit dem dritten Acte schon die dritte Stunde zu Ende ging, da erschrack er so, daß er sich abermals hinsetzte und wieder etwa vierhundert Verse auswarf; und dennoch spielte das Schauspiel noch vier Stunden lang. An Iffland wurden diese neuesten Verkürzungen nachgeschickt, ohne daß er sie für die erste Vorstellung noch benutzt hätte.

Am 4. Januar 1799 fuhr Schiller mit seiner Familie nach Weimar, um die Vorbereitungen zur Aufführung des Dramas selbst treffen zu helfen. Es war hohe Zeit, da es zum Geburtstage der Herzogin am 30. Januar schon gegeben werden sollte: ein Aderlaß, welchen Schiller seit seinen hitzigen Brustfiebern in den Jahren 1791 und 1792 zu dieser Zeit immer zu gebrauchen pflegte, hatte ihn noch einige Tage zurückgehalten. Er fand in dem Schlosse ein niedliches und bequemes Logis bereitet, welches ihm Goethe einrichten und mit allen Bedürfnissen hatte versehen lassen. Da die Schauspieler nicht an ein rhythmisches Declamiren reimloser Verse gewöhnt waren, so ergaben sich bei den Proben viele Schwierigkeiten. Für die Costüme und

Decorationen sorgten Goethe und Meyer. In freien Stunden arbeitete er sogleich an dem dritten Stücke: weil die Handlung bestimmt sey, und in ihr lebhafte Affecte herrschen, hoffte er einen raschern Fortgang. Schlaflosigkeit und Kränklichkeit verhinderten ihn, manchen Proben beizuwohnen, in welchen Fällen dann Goethe seine Stelle versah. Dessen Bemühungen waren erstaunlich. Endlich war der große, lange vorbereitete Tag angebrochen. Fremde aus der Nachbarschaft, besonders von Jena, strömten schon frühe am Tage in Weimar zusammen, das Theater war gedrängt voll. Schröder von Hamburg war vergebens eingeladen worden, die Rolle des Wallenstein zu übernehmen; er hatte Anfangs sich selbst angeboten, nachher aber den Antrag abgelehnt. Wie sehr hatte es der Dichter gewünscht, daß Schröder sein Schauspiel verherrliche! Indeß faßte Graff den Charakter des Wallenstein gut auf. Vohs spielte den Max, und Mlle. Jagemann Wallenstein's „starkes Mädchen" musterhaft. Die Rolle der Herzogin hatten die beiden Freunde einer ganz jungen Schauspielerin gegeben, die nachher, als Madame Wolf, eine Zierde der Weimarschen, später der königlichen Bühne zu Berlin wurde. Manche Schauspieler ließen mehr oder weniger zu wünschen übrig, und man tadelte besonders auch die Länge des Stückes, so wie sich die Meisten überhaupt nicht in dieses neue großartige Genre finden konnten und ihm weder zu Lob noch Tadel recht gewachsen waren.

Die zweite Vorstellung am zweiten Februar glückte

indeſſen ſchon viel beſſer, als die erſte und fand allgemeinern Beifall. Auch in Leipzig wurden beide Stücke jetzt ſchon auf die Bühne gebracht. Der gefeierte Dichter ward zur herzoglichen Tafel geladen, und kehrte etwa in der Mitte Februar mit ſeiner Familie und Goethe, der ihn begleitete, nach Jena zurück. Dieſer arbeitete hier, den Berlinern zuvoreilend, wieder eine Beurtheilung der Aufführung und des Stückes ſelbſt für ein öffentliches Blatt aus. Als Schiller endlich nach zwei Monaten wieder allein war, fühlte er ſeinen Zuſtand durch das theatraliſche Weſen, den öftern Umgang mit der Welt, und endlich durch das anhaltende Zuſammenſeyn mit dem Freunde um Vieles verändert, und er meinte, wenn er nur erſt der Wallenſteinſchen Maſſe ganz los wäre, werde er ein ganz neuer Menſch ſeyn.

Am 7. März (1799) konnte der Tragiker die zwei erſten Acte (nach der jetzigen veränderten Eintheilung Act 3 und einen Theil von Act 4) von Wallenſtein's Tod abſenden. Goethe fand ſie vortrefflich, von einer ganz entſchiedenen Wirkung. „Wenn man die Piccolomini beſchaut und Antheil nimmt, ſo wird man hier unwiderſtehlich fortgeriſſen.“ In beſchleunigter Bewegung rückte nun die Arbeit vorwärts; Schiller's Wohlbefinden ſeit ſeiner Rückkehr von Weimar und Goethe's Beifall kamen trefflich zu Statten. Am 17. März konnte er endlich auch die letzten Acte an Goethe ſchicken. „Wenn Sie davon urtheilen, daß es nun wirklich eine Tragödie iſt, daß die Hauptforderungen der

Erfindung erfüllt, die Hauptfragen des Verſtandes und der Tragödie befriedigt, die Schickſale aufgelöſ't und die Einheit der Hauptempfindung erhalten ſey, ſo will ich höchlich zufrieden ſeyn." Goethe kam nach einigen Tagen ſelbſt, um ſeinen Freund noch für einige Wochen mit ſich nach Weimar zurückzunehmen. Am 20. April wurde hier Wallenſtein's Tod zum erſten Male aufgeführt. In demſelben Sommer wohnten der König von Preußen und ſeine Gemahlin einer wiederholten Vorſtellung des Dramas in Weimar bei. Schiller wurde der Königin Luiſe vorgeſtellt und erzählte nachher, wie geiſt- und gefühlvoll ſie in den Sinn ſeiner Dichtungen eingegangen ſey. Gedruckt erſchien das Werk erſt im folgenden Jahre bei Cotta. Der Abſatz war der großartigen Aufregung entſprechend, welche durch daſſelbe hervorgebracht wurde. 3500 Exemplare waren bald vergriffen, ungeachtet das Exemplar zwei Reichsthaler koſtete; im Jahre 1801 erſchien die zweite, 1802 die dritte Auflage, trotz verſchiedener Nachdrücke. Eine ſolche fortdauernde Wirkſamkeit war des Jahre langen Fleißes des Genius werth. Ein edler kriegeriſcher Geiſt ergoß ſich, von dem herrlichen Werke ausgehend, durch die begeiſterte Jugend, und in dem rein menſchlich gehaltenen Bilde des heimathlichen Lebens lernte der Deutſche endlich die längſt verſchollene Liebe zum Vaterlande wieder ahnen.

## Fünftes Capitel.

**Charakteristik der Wallenstein'schen Stücke. Culturhistorische Gedichte.**

Der Cyklus der Wallenstein'schen Stücke ist mehrfach hinsichtlich seiner äußern Form mit einer antiken Trilogie verglichen worden. Wir wissen aber schon, daß der Dichter hierin nicht die Alten nachahmen wollte, sondern daß ihn die Masse des sich anhäufenden Stoffes zwang, sein Werk endlich in drei Schauspiele zu sondern. Von diesen drei Abtheilungen sind also die beiden ersten nur einleitend. Doch kann das Vorspiel eher, als die Piccolomini, für ein selbstständiges scenisches Bild angesehen werden. Die Handlung der beiden folgenden Stücke ist auch ohne Wallenstein's Lager vollkommen verständlich. Erst mit den Piccolomini tritt der höhere Kothurn ein; in Wallenstein's Lager werden wir in einer niedrigen Gesellschaft festgehalten. Daher ist das Vorspiel von den beiden Stücken der tragischen Handlung in Sprache, Versmaß und Haltung gänzlich verschieden, und erfreut sich in dieser Entfernung eines eigenthümlichen innern Lebens. Es bedarf der folgenden Stücke nicht, um vollkommen zu genügen. Die Piccolomini und Wallenstein's Tod machen den Personen und der Handlung nach nur ein Drama aus. Die Trennung in zwei Stücke ist nur abgezwungen, woher sich auch die von der frühern verschiedene jetzige Abgränzung beider Schauspiele erklärt.

Bilden nun gleich die Piccolomini kein auf ſich ruhendes, abgeſchloſſenes Drama, ſo herrſcht doch in allen drei Stücken eine veränderte, ſich ſteigernde Stimmung: Heiterkeit, Laune und Scherz in Wallenſtein's Lager; ruhige gemäßigte Umſicht, muthiges Unternehmen, der zarte Friede der beglückten, hoffenden Liebe, obgleich auf ſchwarzem Grunde, im zweiten Stücke; endlich Furcht und Schrecken und herzzerreißende Schauer, wenigſtens vom dritten Aufzuge an (womit urſprünglich das letzte Stück anhub) in Wallenſtein's Tod. Das erſte Stück hüpft leicht geſchürzt dahin; das zweite dehnt ſich ruhig und langſam in eine breite Fläche aus: das dritte hat einen reißenden, jähen Sturz in engem Bette.

Ueber Wallenſtein's Lager ſchreibt der Verfaſſer im Briefwechſel mit Goethe[1]), das ganze Verdienſt dieſer Dichtung könne bloß Lebhaftigkeit ſeyn. Aber gerade, weil ſie nur dieſes Verdienſt haben ſollte, iſt ſie ſo vortrefflich geworden. Der Dichter wollte einmal mit ſeinem Werke nichts Anderes, als das Werk ſelbſt; darum erreichte er in dieſer Gattung das Höchſte. Das Stück iſt an keinen höhern Zweck, an kein ſonſtiges Intereſſe ſeines Urhebers gebunden; ſo weht uns denn aus ihm zur rechten Erquickung der freie Geiſt der Poeſie an.

An einer andern Stelle jenes Briefwechſels ſagt Schiller von Shakſpeare, er habe in ſeinem Julius Cäſar das

---

[1]) Th. 4, S. 309.

gemeine Volk mit einer ungemeinen Großheit behandelt; der Stoff habe ihn bei der Darstellung des Volkscharakters gezwungen, mehr ein poetisches Abstractum vor Augen zu haben; mit einem kühnen Griffe nehme Shakspeare aus der bedeutungsvollen Menge und Masse ein paar Figuren oder vielmehr ein paar Stimmen heraus, und lasse sie für das ganze Volk gelten, und das gelten sie wirklich, so glücklich habe er sie gewählt. Man kann dasselbe mit vollem Rechte von den Figuren in Wallenstein's Lager behaupten, ja der Dichter ist offenbar in der Wahl und Zeichnung seiner Personen, bewußt oder unbewußt, von dieser Bemerkung über den englischen Dramatiker ausgegangen. Der Kroate, welcher sich in seiner Dummheit übertölpeln läßt und „das Sprüchel des Pfäffleins" gläubig anhört, repräsentirt den niedrigsten Haufen des Heeres, der wie das blöde Vieh zur Schlachtbank geführt wird. Von einem solchen Volke ist dann Isolani, der roheste und leichtsinnigste aller Generale Wallenstein's, der würdige Anführer. Der erste Jäger, „der lange Peter aus Itzehoe, und sein Camerad" — „des Friedländers wilde Jagd" — vertreten die große Masse der Abenteurer und Glücksritter im Wallenstein'schen Heere, und vergegenwärtigen also im Allgemeinen das wilde, wüste, unstäte Kriegshandwerk der damaligen Zeit. Daher ist dieser Stimmführer des Allgemeinen auch der Hauptsänger im Reiterliede am Ende des Stücks. Der Arkebusier, welcher dem betrügerischen Bauern das Wort spricht, weil er doch „auch ein Mensch sey, so

zu sagen," der den Gehorsam gegen den Kaiser schon gefährdet glaubt und die Marketenderin nach seiner Zeche fragt, als die Anderen eine auch nur gemeinschaftliche Abrede wegen einer Bittschrift treffen wollten, und von dem der Jäger sagt: „das denkt wie ein Seifensieder" — dieser Arkebusier gehört ja dem Tiefenbach'schen Regimente an, von welchem Octavio bezeugt: „Dieß Regiment ist treu," und er spielt ganz die Rolle seines schwerfälligen und einfältigen, aber ehrlichen „deutschen Herrn." Gerade so, wie von diesem Deutschen der erste Cuirassier spricht: „Schad' um die Leut'! Sie sind sonst wack're Brüder," urtheilt Isolani (Wallenstein's Tod, Act 2, Scene 5) von ihren Anführern: „Es sind nicht eben schlechte Männer." Den Gegensatz zu ihm bildet der Trompeter, und ist durch seine unbedingte Hingabe an Wallenstein die Stimme der Terzky'schen Regimenter:

„Aber wir halten ihn aufrecht, wir."

Sein Landsmann, der breitstylige Pedant, welcher den feinen Griff und den rechten Ton „von des Feldherrn Person gelernt hat," der „urkundlich" dessen Worte herzusagen weiß, der gravitätisch einen Recruten einweiht:

„Sieht Er! das hat Er wohl erwogen!
Einen neuen Menschen hat Er angezogen:"

Dieses „Befehlsbuch," welches weiter als Andere sieht — der unvergleichliche Wachtmeister ist offenbar eine Caricatur

früher gesehen haben, daß seine lyrische und epische Poesie einen vorherrschend erhabenen Charakter hat. So entwickelt in dem letzten Auftritte der erste Cuiraſſier, der Wallone, eine so hohe Denkweise, wie sie mit dem gemeinen Kriegshandwerke nur immer verträglich ist. Wallenstein's Lager ist ein abgeschlossenes Bild, und daher möchte ihm, obgleich es noch einen höhern Zweck außer sich hat, der Name einer selbstständigen Dichtung nicht verweigert werden können.

Wie der dem Schreibpulte entlaufene Jäger seinen Dienst wechselte, so erfahren wir es auch von dem ersten Cuiraſſier, daß er in der ganzen Welt sein Glück versuchte; und von der Marketenderin hören wir mit Vergnügen, wie sie der rauhe Kriegsbesen gefegt und geschüttelt von Ort zu Ort." Die Gustel aus Blasewitz ist eine heitere Reminiscenz Schiller's an seinen anmuthigen Aufenthalt an dem Elbufer zu Loschwitz. Unter diesem Namen war nämlich die hübsche Gastwirthstochter des, seiner Wohnung gerade über, auf dem jenseitigen Ufer recht einladend gelegenen Dörfchens Blasewitz in der Gegend bekannt. Es heirathete das artige Mädchen späterhin ein angesehener und sehr geachteter Mann in Dresden, wo sie noch jetzt, als hochbejahrte Wittwe lebt. Man sieht es, daß Schiller, wenn auch scherzhafter Weise, nun die Gewohnheit Goethe's nachahmte, Personen aus seiner Bekanntschaft in die Dichtung zu bringen, mußte sich doch später sogar Goethe abconterfeien lassen! Es ist auch nicht zu bezweifeln, daß

dem Dichter zur Schilderung dieses Soldatenlebens sein Aufenthalt in der Carlsschule zu Hülfe kam.

Das Lager machte gleichsam eine isolirte Welt aus, wie sie Schiller in dem Johanniterorden auf Malta gefunden zu haben glaubte. Damit aber auch die Bezüge nach Außen anschaulich würden, ist ein ruinirter Bauer eingeführt, der sich nun auf's Betrügen legt; dann erscheint ein Bürgerssohn als Recrut, den der jammernde Vater vergebens bei ihm zu bleiben bittet, und endlich der Capuziner. Sie sind Repräsentanten des Bauern-, Bürger- und geistlichen Standes.

Ueberall im Stücke sind Nachrichten und Winke gegeben, welche uns mit Wallenstein und den hauptsächlichsten anderen Anführern, mit dem Zustande des Heeres, den Verhältnissen der Zeit vorläufig bekannt machen. Aber nichts ist gesucht und herbeigezogen; das Gedicht entwickelt sich, wie eine Naturbegebenheit, von selbst; jede Person scheint nur um ihrer selbst willen da zu seyn, jedes Wort nur in sich zu gelten, und doch ist jedes Einzelne nur ein Beitrag für das Ganze, und Alles zeigt gleichsam symbolisch auf einen größern Hintergrund hin. Die Darstellung setzt eine außerordentliche Anschauung und die sicherste Kenntniß der Zeit voraus, und gewährt sie uns. Da im Stücke eine Steigerung stattfindet, vom Gemeinen und Unbedeutenden bis zur höchsten Auffassung des Kriegerlebens, die sich dramatisch in den Worten des herrlichen Wallonen und lyrisch in dem Reiterliede entfaltet, so scheidet der Zuhörer

wirklich mit einer erweiterten Ansicht und gehobenen Stimmung. Aber ungeachtet das Gedicht in das Ideale ausläuft, bleibt doch die Behandlung durchweg real. Von Sentimentalität hat die Dichtung durchaus keine Spur. Alles ist kräftig, heiter, leicht, originell. Das Drama schließt sich hinsichtlich seiner objectiven Gestaltung an die besten Balladen an, ja es hat vielleicht am meisten plastische Form von Allem, was Schiller geschrieben hat. Man kann nicht müde werden, das Gedicht immer wieder von Neuem zu lesen und zu genießen. Es steht in makelloser Schöne vor uns, wie ein vollkommenes Naturproduct, und übertrifft in seiner Art die beiden nachfolgenden Stücke. Die Kritik steht ihr Unvermögen nicht besser ein, als einem solchen Meisterwerke gegenüber. Das Grundmotiv des Ganzen ist die Hingebung an Wallenstein. Sein Geist beseelt die Personen und das Stück selbst, und die Verehrung des Feldherrn läßt die Beschlußnahme hervortreten, in welcher man sich zuletzt vereinigt.

Indem wir nun zu der Betrachtung der beiden anderen Wallenstein'schen Stücke übergehen, haben wir zunächst das ideelle Princip nachzuweisen, welches Schiller für seine neue dramatische Schöpfung wählte.

Schiller's frühere Tragödien gehören sämmtlich dem modernen Genre an, welches den Menschen im Streite mit den gewohnheitsmäßigen Formen der Gesellschaft darstellt, während in der antiken Tragödie der Mensch im Kampfe mit dem Schicksale, d. h. mit der religiös vorgestellten

Naturnothwendigkeit erscheint. Und wie die Schauspiele der ersten Periode, so schloß auch seine Historiographie den Begriff des Schicksals aus, indem sie die Weltgeschichte als das reine Resultat des Kampfes der Naturkräfte mit der Freiheit auffaßt. Eben so ist in seinen philosophischen Abhandlungen von dem Schicksale kaum die Rede, so nahe er auch bei der Analyse der Begriffe Freiheit, Erhabenheit, Würde an dieser Vorstellung vorbeistreifte. Nur in einer Stelle, im Aufsatze über die tragische Kunst, spricht er eigens über das Schicksale, aber zugleich gegen dessen Wiedereinführung in das Drama, „weil eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demüthigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen sey.“ Erst im Balladenjahre 1797 begegnen wir plötzlich Dichtungen, wie der Taucher und der Ring des Polykrates, worin die antike Idee des Schicksals hervortritt; und auf eben diese Idee gründete Schiller den gleichzeitig verfaßten Wallenstein.

Wie kam Schiller zu einer Idee, die ursprünglich seinem Gedankensysteme so fremd war? Offenbar wurde sie ihm durch das Studium der Griechen zugeführt und durch Humboldt noch mehr in ihm ausgebildet. Sie schloß sich aber an den tiefgefühlten Gegensatz an zwischen dem, was der Mensch durch eigene Kraft vermag, und dem, was ihm durch das Glück zu Theil wird, welcher Conflict zwischen menschlicher Selbstthätigkeit und Glück in so vielen seiner Gedichte lebt.

Es würde uns hier zu weit führen, den Aufbau der

ganzen Tragödie auf der Schickſalsidee im Einzelnen zu zeigen. In dem größern Werke iſt ausführlich nachgewieſen, wie dieſe Idee in alle Theile des Dramas hineinwuchert, und zur Organiſirung des ganzen Kunſtwerkes mitgewirkt hat. „Des Schickſals eiſerne Gewalt," ſagt Süvern, „fürchterlich den Mann umſtrickend, der ſie zuerſt gereizt, auf die zurückfallend, welche ihr dienten, und zermalmend Alles, was ſich ihnen näherte, iſt das Thema des Wallenſtein!"

Es erhebt ſich nun ſogleich der Zweifel, ob dieſes Alles umſchließende und erdrückende Schickſal ſich auch zu dieſem dramatiſchen Gegenſtande eigne.

Das Schickſal ſoll in der Tragödie das Sterbliche im Menſchen nur deßwegen angreifen und zerſtören, um das Göttliche in ihm ſichtbar hervor treten zu laſſen. Im Wallenſtein aber bereitet das Schickſal nur eine allgemeine Niederlage, die uns einen troſtloſen, entmuthigenden Anblick darbietet. Wir werden nur gerührt und erſchüttert, aber nicht wieder erhoben und beruhigt. Wozu die außerordentliche Maſchinerie, wenn nichts als eine gewöhnliche Wirkung erreicht wird? Freilich hat die Tragödie durch dieſe über alles Menſchliche triumphirende Allmacht des Verhängniſſes das Gepräge des religiös Erhabenen; aber die jedem Schickſale überlegene, wenn auch ſinnlich zuſammenbrechende Charaktergröße leuchtet uns aus der grauſenden Verwüſtung nicht verſöhnend entgegen, und ſo ſcheint das tragiſche Fatum ſeinen Endzweck verfehlt zu haben. Dieſes Unbefriedigende und Niederſchlagende des Werks hat

Süvern in seiner Schrift über Schiller's Wallenstein durch einen Vergleich mit der attischen Tragödie lichtvoll und ausführlich dargethan, und Tieck ist ihm in dem, was Jener über den schwachen Ausgang des großen Werkes sagt, beigetreten.

Den Grund dieses Mangels haben wir nicht sowohl, mit Goethe, in pathologischen Einflüssen, [1]) als vielmehr in dem Stoffe der Dichtung und dem Innern des Dichters zu suchen. Wir wissen, wie Schiller, dem Goethe'schen Style nachfolgend, zu dem realistischen Wallenstein geführt wurde, wie er aber auch gleichzeitig auf Veranlassung der Griechen und Humboldt's sich die Schicksalsidee zu eigen machte. So kam es ganz natürlich, daß er ein Sujet und ein Princip verband, welche einander durchaus widerstreitend sind; und indem er sich der neuen anziehenden Grundidee mit der gewöhnlichen Lebhaftigkeit seines Geistes bemächtigte, trug er ihr Alles zu, und der Held verlor in dem Grade, als das Schicksal gewann. Hierzu trat noch, daß die heroische Stimmung seiner Seele, welche in seiner Jugend so colossale Gestalten getrieben hatte, längst durch das humane Lebenselement gemildert worden, und ihm zum Theile gewichen war. Die humanen Gemüthsstimmungen neigten ihrer Natur nach mehr zum Rührenden, als zum Erhabenen hin. Wir haben schon

---

1) Goethe's W., Bd. 45, S. 155 f.

früher[1]) getadelt, daß er dem Rührenden zu viel einräumte, und so finden wir auf eine überraschende Weise, wodurch uns die strenge Consequenz in Schiller's Geistesleben auf's Neue bestätigt wird, den in seiner Lehre gerügten Fehler hier in der Ausübung wieder.

Hiernach müssen wir das Schicksal, so bedeutungsvolle, reiche und tiefe Bezüge ihm auch der Dichter abgewonnen hat, doch als dem Drama angekünstelt und zum Hauptcharakter nicht recht passend ansehen. Dringen wir aber noch tiefer in das Stück ein, so sehen wir die Handlung zugleich von einem zweiten Princip ausgehen und abhangen, und das Schicksal erscheint uns für die Anlage des Ganzen überflüssig und für dessen klare Auffassung sogar störend.

Was Schiller selbst als einen Hauptübelstand bei seinem Don Carlos erkannte, daß er sich mit dem Stücke zu lange getragen, das fand beim Wallenstein in gleichem Maße statt. Seit 1790 hegte und pflegte er diese dramatische Idee, und spätestens seit 1792 schrieb er, immer wieder zu ihr zurückkehrend, wenigstens einzelne Auftritte. Nothwendig nahm also auch Wallenstein Theil an Schiller's rastlos fortschreitender Bildung, aber die erste Conception mußte bestimmend oder doch höchst einflußreich auf die spätere Vollendung seyn. Wäre in der Zeit (1792), wo Schiller, wie wir oben hörten, das antike Schicksal

1) S. Th. 2, S. 213.

mit der neuern Tragödie für unverträglich hielt, unser Drama vollendet worden, so hätte es sich ganz auf dem Princip aufgerichtet, welches damals noch in Schiller's Seele vorherrschte. Der Wallenstein des Dramas wäre mit seinem dreißigjährigen Kriege unter denselben kosmopolitischen Gesichtspunct gestellt worden. Aber seit 1793 zogen sich seine Freiheitsideen allmälig ganz in's Sittliche zurück, und seine politischen Ansichten nahmen eine bedeutende Umbiegung; und jetzt war es, wo ihm die Schicksalsidee willkommen kam, durch welche er sein Drama von der Reihe der früheren losriß, und auf ein neues Beet verpflanzte. Indeß war es nur ein künstliches und gewaltsames Verpflanzen, denn gekeimt und seine Grundgestalt getrieben hatte das Drama doch einmal auf gleichem Boden mit den vier ersten Schauspielen, und dieser ursprüngliche Typus konnte durch das Schicksal nicht mehr verborgen werden, so wie es sich mit ihm auch nicht vereinigen wollte.

Das vorliegende Grundmotiv des Werkes war, der geschichtlichen Ueberlieferung gemäß, Auflehnung eines durch geistige Kraft und äußere Stellung übermächtigen Mannes gegen die gesellschaftliche Ordnung und sein hierdurch herbeigeführter Untergang. Darnach wurzelte Wallenstein, wie Don Carlos, ganz im Natürlichen und in menschlichen Verhältnissen, und das Stück konnte sich ohne Einfluß des mythischen Schicksals durchaus als moderne Tragödie vollenden. Zwei gewaltige besondere Motive fand der Dichter geschichtlich vor: Ehrgeiz und Rachsucht. Bei

diesen konnte er aber nicht stehen bleiben. Nachdem einmal im Don Carlos die begründend politische Gedankenbewegung eingeschlagen war, konnte nicht mehr auf den bloß negirenden Standpunct des Fiesco hinabgestiegen werden: unsere Tragödie mußte in ihrer ersten Anlage den Don Carlos fortsetzen. Wallenstein vereinigt eine von Rachsucht gegeißelte Ehrbegierde mit kosmopolitischen, philanthropischen Ideen, und sollte ursprünglich als der unglückliche Begründer einer neuen Ordnung der Dinge und nicht als ein Verbrecher dargestellt werden, den der Rache Strahl für seine Unthat trifft (Act 1, am Schlusse).

Verfolgt man aus diesem Gesichtspuncte das dramatische Werk bis in's Detail hinein, wie dieß in der größern Schrift über Schiller geschieht,[1]) so treten ganze Partieen desselben in ein neues, helles Licht. Man erkennt dann deutlich, daß der Gegensatz zwischen dem Vernünftigen und dem historisch Gegebenen, das Fundament aller Jugendbramen und geschichtlichen Schriften Schiller's, auch den Wallenstein durchdringt, daß der jugendliche, phantastische Marquis Posa in dem Helden Wallenstein gleichsam eine männliche und historische Figur gefunden. Wie sehr auch der Dichter uns zu überreden sucht, daß überall die Hand des geheimnißvollen Schicksals geschäftig sey, unverkennbar folgt doch im Verlaufe der Handlung eigentlich Alles dem Naturgange — die Menschen, die Umstände, der Zufall thun

[1]) Th. 4, S. 34 ff.

Alles. Ja, das zweite, das politische Princip tritt so stark aus der ganzen Tragödie hervor, daß ein Studium derselben erforderlich ist, um zu erkennen, der Dichter habe sie unter die Grundidee des Schicksals stellen wollen.

Warum hat nun Schiller den ursprünglichen Grundtypus in die Form des Fatums gegossen? Weßwegen sank ihm das moderne tragische Princip so sehr an Ansehen, daß er, Humboldt folgend, das antike Schicksal in seine Dichtung aufnahm? Was verleidete ihm seinen schon eingeschlagenen Weg, daß er in eine unbetretene Straße ausbog?

Nichts Anderes veränderte seinen dramatischen Standpunct, als seine veränderte sittlich-politische Ueberzeugung. Als der Dichter im Jahre 1796 seine Beschäftigung mit dem Stücke, nach längerer Unterbrechung, wieder aufnahm, stand er auf einem andern politischen Boden. Mancherlei hatte dazu beigetragen, seinen Blick von den staatlichen Ereignissen abzulenken, zumal die Wendung, welche die französische Revolution nahm. Und so war ihm das Sittlich-Schöne der Centralpunct geworden, von dem ihm allein jede bessere Form des politischen und religiösen Lebens auszugehen schien. Nachdem er in einem schönen Familien- und Freundeskreise zu einem ruhigen Ebenmaße und Genusse der Kräfte seines Geistes und Herzens gelangt war, übersah oder ertrug er die mißfälligen, barbarischen Formen des Staats und der Kirche, gegen die er früher angestürmt hatte, und fügte sich, seinem himmlischen

Berufe lebend, mit gefaßter, wenn auch trauernder Seele in das Unabänderliche. Dieser Zug nach Innen aus einer Welt, in welcher er sich Zeitlebens als einen Fremdling fühlte, wurde durch seine Kränklichkeit vermehrt. Als dem praktischen Riesengeiste die äußere Welt verkümmert oder abgeschnitten war, suchte er im edeln Bunde mit wenigen Gleichstrebenden, in der innern Welt denkend und dichtend, seinem Thätigkeitstriebe zu genügen. War er früher ein Prophet der Freiheit gewesen, so ward er jetzt, wenn gleich noch immer im Interesse der Freiheit, ein veredelnder Bildner der Gefühle und des Charakters. Auf diesem neuen Standpuncte verband sich nun den Ideen der Freiheit ein neuer Chor von Tugenden, von welchen in den Dichtungen der ersten Periode kaum eine Spur zu finden. Ja, er legte jetzt unwillkürlich einen besondern Accent auf diese conservativen Tugenden der Gesetzlichkeit, Ordnung und treuen Pflichterfüllung, gleichsam als wollte er den Eindruck, den seine früheren Poesieen hervorgebracht, paralysiren.

Innerhalb dieser neuen sittlichen Weltbetrachtung vollendete Schiller die Dichtung, ohne jedoch die frühere kosmopolitische Gestalt ganz aufzugeben. Nach dem ursprünglichen Plane nahm er noch Partei für seinen Helden, so wie er auch im Don Carlos auf der Seite Posa's und seines Freundes stand. Jetzt aber, im Interesse der gesetzmäßigen Ordnung der Gesellschaft, und in der Ueberzeugung, daß man kein Ideal politischer Glückseligkeit

durch ein Unrecht realisiren dürfe, konnte er die Unternehmung seines Helden nicht mehr loben, ja er mußte sie verdammen. Es kam nun darauf an, Wallenstein's verwerfliche That so zu motiviren, daß sie nicht verabscheuungswürdig schien; und diesen großen Dienst, seine Helden moralisch besser zu machen, leistete dem Dichter hauptsächlich das Schicksal. Deßwegen sagt er im Prologe von seiner Dichtung, sie wälze die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zu. Was hat eigentlich, könnte man einwenden, der Dichter seinen Helden von seiner Schuld zu erleichtern? Auch der Schuldbeladene, wenn er mit Kraft nach einem hohen Ziele strebt, ist ein Gegenstand der Kunst. Aber Schiller's Poesie ist einmal von sittlichen Interessen und Rücksichten bewegt und eingenommen.

So sehen wir denn in unserm Drama nicht bloß ein doppeltes Princip, sondern auch eine zwiefache politische Grundansicht möglichst vereinigt. Das Werk gleicht einem Gebäude, welches nach vielen Jahren nach einem andern Grundplane fortgesetzt und vollendet wurde, als es ursprünglich angelegt war, so daß von dem schon Aufgeführten auch Manches wieder eingerissen werden mußte. Manche Bausteine, die hierdurch ausfielen, konnten dann von dem verständigen Baumeister von Neuem benutzt werden.

Nach dieser Betrachtung der Grundtriebe und der Grundgestalt unserer Dichtung wäre zunächst von der Liebesepisode des Max und der Thekla zu sprechen.

Zwei Ideen, von denen sich in Schiller's früheren Werken kaum eine Spur findet, das Schicksal und die Tugenden der Treue, sind im Wallenstein zu einem ganzen Reiche poetischer Ansichten und Gestalten ausgebildet. Dagegen spielt, was ihn früher vorzugsweise bewegte, das Freiheitsprincip, hier eine nur untergeordnete Rolle. Zum Ersatze aber, wie wenn er sein Werk mit der weichen Seite seiner Seele um so fester hätte verbinden wollen, als er ihre heroische Seite wenig hervorkehrte, hat er den ganzen ruhigen und tiefen Ideenstrom der Humanität seines Herzens in die Episode hineingeleitet, und in ihr einen Kreis von Ueberzeugungen und Anschauungen zum vollsten, schönsten Ausdrucke gebracht, welche sich in früheren Schriften nur beiläufig und einzeln finden.

Die Liebe von Max und Thekla ist gewissermaßen ein in sich geschlossenes Ganzes, welches durch sein ruhiges Bestehen in sich und seine Freiheit von allen äußeren Zwecken einen Gegensatz gegen die übrige Handlung macht, die ein unruhiges, planvolles Streben nach einem Zwecke ist. Die ganze Verwerflichkeit jener düster verworrenen Plane, sagt Tieck, spiegle sich in dieser reinen Liebe und wahren Natur. Max und Thekla stellen in ihrem reinen Kreise die edle, schöne Menschlichkeit selbst dar, wie sie ein Bestandtheil des innern Wesens unsers Dichters war. Was uns an den Liebenden entzückt — es ist Schiller's eigene Denkweise, Gesinnung und Natur.

Ich habe von den Kinderjahren Schiller's an die goldenen

Fäden dieſes rein menſchlichen Triebes, dieſer ſich immer edler und reicher entwickelnden Gefühls- und Gemüthswelt, durch ſeine Lebensſchickſale und ſeine mannichfaltigen Schriften verfolgt, und wir ſind jetzt an der Stelle angelangt, wo alles dieß zuſammengreift, und ſich zu einem ätheriſchen Bilde läutert. Wie Schiller in dem Don Carlos ſein Freiheitsprincip ausbeutete und in glänzenden Geſtalten und erhabenen Bildern auseinanderwarf, ſo hat er in dem nächſtfolgenden Drama, im Wallenſtein, alle Schätze ſeines Herzens in eine eigene Epiſode zuſammengeſtellt, indem ſich nun auch ſein zweites, ſein humanes Lebenselement Genüge thun mußte.

Wollen wir den Gehalt dieſer Epiſode, der in der größern Schrift im Einzelnen nachgewieſen iſt,[1]) mit wenigen Worten ausſprechen, ſo iſt hier die vollendete Menſchlichkeit dargeſtellt, wie dieſe, erhaben über die Vermittelungen der Wiſſenſchaft, in den reinen Gefühlen, lauteren Trieben, ſchönen Neigungen, edlen Kräften des Herzens ſich himmliſch entfaltet. Wie das Princip der Tragödie das Schickſal iſt, ſo iſt das Herz die Grundidee dieſes kleinern Gedichtes im Gedichte. Zwiſchen dieſen Polen ſchwebt und bewegt ſich die ganze Handlung. Freilich erſtreckt ſich das Schickſal — und hiedurch iſt es beſonders aus ſeiner rechtmäßigen antiken Gränze hinausgetrieben — auch über dieſes innere Gebiet. Thekla wird durch

1) Th. 4, S. 45 ff.

einen innern Schicksalsdrang (Piccolomini Act 3, Sc. 9) in's Verderben gelockt. Allein ihre Abschiedsworte (Act. 3, Sc. 21) erkennen das Uebergewicht des Herzens über das Schicksal an:

Wie Du Dir selbst getreu bist, bist Du's mir;
Uns trennt das Schicksal, unsre Herzen bleiben einig.

Gewiß ihrem Gehalte nach gehört diese Episode zu dem Herrlichsten, was je ein in die Seelenschönheit Eingeweihter veröffentlicht hat. Wie ein anderer Tantalus hat Schiller die Geheimnisse der seligen Götter den Menschen verrathen. Ein gewisser Kreis von Lieblings- und Lebensüberzeugungen tritt hier reiner und zusammenhängender als früher hervor. Diese unglückliche Liebe hat schon tausend Herzen glücklich gemacht. Immer von Neuem beleben sich Max und Thekla zum Liebes- und Herzensideal für jedes nachwachsende Geschlecht.

Aber vom dramaturgischen Standpuncte aus werden wir über diese Episode weder an und für sich, noch in ihrem Verhältnisse zum Ganzen ein günstiges Urtheil fällen können. „Das überwiegend menschliche Interesse," welches Schiller an ihr nahm, ließ die freie, objective Gestaltung nicht aufkommen. Nicht nur die Liebesgeschichte und beide Charaktiere, sondern auch ihre Zeichnung ist ideal, sentimental. Hätte der Dichter diesen Theil mehr in die Haupthandlung verflochten, und ihn mit dem Geiste der Zeit in größere Uebereinstimmug gebracht, so hätte derselbe zwar das allgemein menschliche Interesse zum Theil

eingebüßt, aber Alles wäre wahrer und poetischer geworden. Jetzt aber sind diese Scenen und Gestalten ein Gemälde ohne Schatten. Die Episode ist mehr lyrisch, als dramatisch, weßwegen sie Süvern mit dem antiken Chore vergleicht. Wie entzückend der sittliche Adel in diesem Gemälde auch seyn mag, so hat Schiller doch seine Lieblingsansichten zu markirt und gleichsam zu theoretisch vorgetragen. Wenn die Herrlichkeit des Herzens in seiner schönen, naiven Unmittelbarkeit gezeichnet werden sollte, so kam Alles darauf an, dasselbe als in bestimmter Wirksamkeit darzustellen. Max und Thekla sprechen von diesem Herzen offenbar allzu häufig, und vernichten die Unmittelbarkeit der Gefühle, auf die sie sich immer berufen, durch das reflectirte Bewußtseyn, welches sie von ihnen haben. Sie verkündigen und preisen selbst die Tugenden und Seelenstimmungen, von denen sie erfüllt sind.

Der junge Piccolomini erscheint wie eine Wundergestalt in einer fremden Welt. Woher hat er seine ideal-menschliche Bildung, er, der doch in des Lagers lärmendem Gewühle aufgewachsen, „das ihm die Jugend stahl, das Herz ihm öde ließ und unerquickt den Geist“ (Piccolom. 1, 4)? Wie kann sich unter der Pflege eines so klug berechnenden Vaters ein so ganz entgegengesetzter Charakter im Sohne hervorthun, besonders da dieser den Vater hochachtete? Offenbar wollte der Dichter diese schöne Menschlichkeit durch Wallenstein selbst motiviren. Dieser liebte ihn, hatte ihn getragen und gehalten von

Kindesbeinen an (Act. 3, Sc. 18). Allein es ist doch ungleich schwerer, seine reine Idealität durch Wallenstein's schöne reale Natur zu erklären, als des Carlos Seelenentfaltung aus seinem Freunde Posa. Wenn man sich diese ganz allgemein gehaltenen Vorzüge des Herzens von dem jungen Grafen wegdenkt, so bleibt uns wenig mehr von ihm übrig, als die von Isolani (Piccolom. 1, 1) erwähnte Tapferkeit, denn sein selbst gesuchter Tod erscheint uns doch nur als die verhängnißvolle Verzweiflung seines Herzens.

Noch unbestimmter als Max ist Thekla gezeichnet. Sie ist in der That ein Musikstück, eine Herzenshymne, die Stimme eines unsichtbaren Engels. Nicht leicht hat Schiller eine zweite Figur auf die Bühne gebracht, die so wesenlos wäre, als gerade diese reinste, himmlische Seele. In den drei Scenen, wo sie allein ist, singt und sagt sie eigentlich immer dasselbe. Ihre Schattengestalt ist durch ihr undramatisches Ende nur noch unbestimmter geworden. Sie endet eigentlich nicht, sondern sie verliert sich.

So möchte nach Allem die durch ihren rein menschlichen Gehalt Alles überstrahlende Episode ihrer Kunstform nach gerade der schwächste Theil der Tragödie seyn. Sie scheint beinahe nach der Theorie gebildet, daß das Schöne Schein und das Reich der Ideale ein Reich der Schatten sey.

Die Betrachtung des Max und der Thekla hat uns unvermerkt zu den Charakteren der Tragödie hinübergeführt. Zu diesen schwebenden Figuren möchte ich

nur noch die Herzogin rechnen; alle anderen können dann stehende heißen, und gehören der objectiven Gattung an. Denn die Herzogin ist eine Gestalt ohne irgend einen festen Umriß. Sie ist nichts als eine kränkelnde Empfindung. Dagegen ist die Gräfin Terzky ein intriguantes, ehrgeiziges, ja hochherziges Weib, eine Dame des achtzehnten Jahrhunderts. Ihrem religiösen Zeitalter gehört sie nicht an. Sie lacht über Wallenstein's astrologischen Thurm, und als ihr Max erzählen will, er sey in der Kirche gewesen, muß er ihren „Spott" befürchten (Piccolomini 3, 3). Längst in politischen Händeln bewandert, entscheidet sie des Herzogs Entschluß zur Empörung, zeigt sich muthig im Unglücke, und endigt groß.

Wie dieses männliche Weib, so gehören auch alle Männer der Tragödie, außer Max, der objectiven Darstellung an. Vortrefflich und nach Shakspeare'scher Art durch einige Meisterstriche ist der deutsche Tiefenbach gezeichnet; ebenfalls gut der rohe, verschuldete Kroat Isolani; dagegen Terzky schwach, daß ich zweifle, ob ihn Schiller auch nur als Gattung sich bestimmt gedacht habe. Sein immerwährender Begleiter, der schlechte Illo, hat mehr innern Bestand. Gustav Wrangel ist mehr Gattung als Individuum; er stellt den gesunden, ehrenfesten Charakter der schwedischen Armee symbolisch dar. Es ist oft die Bemerkung gemacht worden, daß Schiller die Charaktere am besten zeichne, die seinem eigenen Charakter am fernsten stünden; er konnte hierbei die dem Dichter so

unentbehrliche Unbefangenheit am leichteſten behaupten. In dieſe Claſſe gehört aber nicht Queſtenberg; Schiller durfte nur die nüchterne, kalte, beſonnene Seite ſeiner eigenen Natur hervorkehren, und er hatte die Grundlage dieſer Geſtalt. Buttler's wiederholten Verſicherungen, daß ihn das Schickſal zu Wallenſtein's Mörder mache, können wir unmöglich Glauben ſchenken. Wir können ſeine Worte nicht vergeſſen, in die gegen Octavio ſeine rachſüchtige Wuth ausbricht (Act 2, Sc. 6). Wer ein ſo deutliches Bewußtſeyn vom Willen des Schickſals hat, wie Buttler, hat dieſen hierdurch in ſeinen eigenen Willen und das Schickſal in einen Act der Freiheit verwandelt. Dem Charakter des Octavio fehlt leider eine vollkommene Uebereinſtimmung mit ſich ſelbſt. Man ſieht deutlich des Dichters Abſicht, das Gehäſſige des Verhältniſſes, in welches ſich dieſer Mann aus Dienſteifer zu ſeinem Freunde geſtellt hatte, möglichſt zu mildern, damit dieſe ganze Tugendgattung der Pflichttreue und des Gehorſams nicht durch den verdunkelt werde, der ſie hauptſächlich vertritt.

Die Auffaſſung von Wallenſtein's Charakter endlich ſcheint durch das Bild des hiſtoriſchen Wallenſtein erſchwert worden zu ſeyn. Der Wallenſtein des Dramas iſt offenbar nach dem allgemeinen Charakterbilde des Realiſten am Ende der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung ausgeführt, und, wie in der Zeichnung dieſes Realiſten, ſo ließ ſich Schiller auch in der Bildung des

dramatiſchen Wallenſtein durch die Anſchauung der Perſönlichkeit Goethe's leiten.

Daß Wallenſtein ein Realiſt iſt, ſagt er (nach der Weiſe von Schiller's dramatiſchen Geſchöpfen) ſelbſt (Act 2, Sc. 2): „Mich ſchuf aus gröberm Stoffe die Natur u. ſ. w.“ Sein ganzes Streben, alle ſeine Plane haben eine reale Tendenz. Daß er aber im würdigen Sinne und in der ganzen Fülle des Begriffs der Realiſt iſt, welcher in der angeführten Abhandlung ſkizzirt wird, läßt ſich öfters mit den nämlichen Ausdrücken dieſer Abhandlung nachweiſen. Der Realiſt beſitzt, dieſer zufolge, einen nüchternen Beobachtungsgeiſt — daher kennt Wallenſtein ſeine Menſchen ſo gut, und weiß ſie wohl zu gebrauchen (Piccolom. 1, 4 und Wallenſtein's Tod 4, 8). In ſeinem Handeln zeigt der Realiſt eine reſignirte Unterwerfung unter die Nothwendigkeit (nicht unter die blinde Nöthigung) der Natur, eine Ergebung alſo in das, was ſeyn muß; mit Freiheit des Geiſtes umfaßt und befolgt er das Geſetz der Natur, wie ſich der Idealiſt (und dieſer iſt in unſerm Drama Max) durch das Geſetz der Vernunft beſtimmen läßt. So ſehen wir den Herzog freiwillig ſich dem Schickſale ergeben, und dieſe Freiheit des Geiſtes überall behaupten in Wort und That. Die Antriebe des Realiſten, heißt es in der Abhandlung, ſind im ſtrengen Sinne zwar weder frei genug, weil ſie nicht aus dem bloßen Willen entſpringen, noch moraliſch genug, weil ſie nicht auf das Geſetz gerichtet ſind; aber als Reſultate der allgemeinen Naturnothwendigkeit

ſind ſie auch eben ſo wenig blinde und materialiſtiſche Antriebe. So iſt auch Wallenſtein weder ganz ſittlich rein, noch ganz verwerflich. Ferner kann der Realiſt bei allen Vorzügen doch auf abſolute Größe und Würde in einem beſondern Falle keine Anſprüche machen; einen Charakter von Hoheit und Würde ſucht man in ſeinen einzelnen Handlungen vergebens; oder, wie es an einer andern Stelle heißt, er büßt die Mängel ſeiner Lebensmaximen mit ſeiner perſönlichen Würde, aber er erfährt nichts von dieſem Opfer. Ganz ſo iſt es mit Wallenſtein, der kein eigentlich erhabener Charakter iſt, noch ſeyn ſollte. Des Realiſten Moralität liegt in keiner einzelnen That, ſondern in der Summe ſeines ganzen Lebens, während der Idealiſt (Schiller oder Max) den Charakter der Selbſtſtändigkeit und Vollendung gleich in jede einzelne Handlung legt. Wer ſieht hierin nicht wieder unſern Helden, den nur die Summe Alles deſſen, was er ſpricht, handelt oder duldet, zu dem macht, was er uns iſt? Keine große einzelne That vollbringt er! Daher ſchreibt jene Abhandlung dem Realiſten eine Ruhe und Gleichförmigkeit zu. Iſt dieß nicht wieder ein Hauptmerkmal unſeres Helden? Nie verliert er ſeine klare, beinahe heitere, ſtets gleichmäßige Faſſung. Weiter heißt es, der Realiſt frage immer, wozu eine Sache gut ſey, und wiſſe nicht viel von dem, was ſeinen Zweck und Werth in ſich habe, — „denn was bekümmern ihn Güter, von denen er keine Ahnung und an die er keinen Glauben hat? Genug für ihn, er iſt im Beſitze, die Erde

iſt ſein, und es iſt Licht in ſeinem Verſtande und Zufriedenheit wohnt in ſeiner Bruſt.“ Paſſen dieſe Züge nicht wieder ganz auf unſern Helden, welcher ſeine Wurzeln nur recht tief und weit in die Erde treiben und ausbreiten, und nicht, wie etwa ein Fauſt, durch ſeine ſchwarzen Künſte den Wiſſensdurſt ſtillen, ſondern einen äußern Lebensplan realiſiren will? Endlich wird behauptet, der wahre Realiſt erweiſe ſich als Menſchenfreund, ohne einen ſehr hohen Begriff von den Menſchen und der Menſchheit zu haben; er ſey in der Beurtheilung Anderer billiger, als der Idealiſt, da er Jegliches mehr in ſeiner Begränzung beurtheile. So läßt auch Wallenſtein die Menſchen in ſeiner Umgebung gewähren, wie Goethe es nennt („Liebt oder haßt einander, wie ihr wollt u. ſ. w.“), und beurtheilt ſie auf's Humanſte. Damit verknüpft ſich eine höchſt geſunde, klare, ſichere Einſicht in alle weltlichen Dinge; und die ſchlichte Natürlichkeit des Charakters erſtreckt ſich ſogar auf die Sprache. Wie wunderbar einfach, ungeſucht und natürlich ſpricht Wallenſtein! Wo hätte der Dichter des Don Carlos im Ausdrucke die Natur ſelbſt gefunden, wenn er nicht in Goethe's Perſönlichkeit und Werken lebendige Muſter vor ſich gehabt hätte?

Schiller veredelte ſeinen Goethe'ſchen Realiſten, ſo ſehr er konnte. Wallenſtein iſt, gegen die Geſchichte, offen und gerade in Wort und That, und hintergeht vor ſeinem Abfall wiſſentlich Niemanden, als die Schweden. Sein gekränkter Ehrgeiz iſt durch edlere Motive gemildert, und wir

hören den guten Gordon gern kurz vor seiner Ermordung (Act 4, Sc. 8) seine Tugenden aufzählen. Dieser so reichen, selbstständigen und harmonischen Natur seines Helden gibt der Dichter dadurch sogar einen idealen Anstrich, daß er ihn in die Geheimnisse des Himmels und des Schicksals dringen läßt, und einen idealen Jüngling zu seinem Lieblinge macht. Aber auch an Wallenstein bewährt sich der Satz der angeführten Abhandlung, daß sich der Realist unausbleiblich in einen verderblichen Irrthum stürze, wenn er sich mit seinem Wissen aus dem Erfahrungsmäßigen in's Unbedingte erheben wolle. Und was den zweiten, praktisch idealen Zug, seine Liebe zu Max, angeht, so hat sich hier, wie ich glaube, der Dichter vergriffen. Goethe konnte Schiller lieben (und liebte ihn vielleicht mehr, als er von ihm wieder geliebt ward), weil ihre Freundschaft eine feste Basis an ihrem gemeinschaftlichen Streben hatte. Aber Max nahm dem Wallenstein gegenüber eine viel zu unselbstständige Stellung ein, war zu sehr Kind in allen realen Dingen, als daß er Wallenstein's Freund heißen konnte, wie ihn sogar Illo nennt.

In dieses humane, edle Lebensbild des wahren Realisten, wie er dasselbe in Goethe's Persönlichkeit auffaßte, trug nun der Dichter aus der Geschichte, oder vielmehr aus seiner Bearbeitung des dreißigjährigen Krieges die Züge auf, die ihm damit übereinstimmend schienen. Einiges aus der Geschichte Geschöpfte will jedoch nicht recht passen, z. B. was Max (Act 3, Sc. 18) über Wallenstein's Kälte

und Herzlosigkeit sagt, womit er „gleichgültig das Glück der Seinen in den Staub trete.“ Aehnlich spricht Thekla „von dem furchtbar ungeheuern Daseyn“ ihres Vaters, und auch, was die zerknickte Herzogin (Act 3, Sc. 1) jammert, gilt mehr von dem historischen Wallenstein. Da wir aber von diesen heterogenen Momenten nur sprechen hören, so schaden sie nicht sehr, und ich trage kein Bedenken, den Charakter Wallenstein's für den gelungensten und am meisten individuell gestalteten zu erklären, den Schiller gezeichnet hat.

Auch sein Aeußeres ist hinlänglich angedeutet. Thekla sagt, ihr Vater habe nicht gealtert, blühend stehe er jetzt vor ihren Augen. Ueber das braune Scheitelhaar des Fünfzigjährigen ist die Zeit machtlos hingegangen — und er durfte eigentlich nicht zu den Cuirassieren sprechen: „Seht nach diesem greisen Haupte!“ Seine Gestalt ist, wie Max sagt, gastlich und hoheitblickend, seine Züge rein und edel. Kurz, der Dichter dachte sich das Aeußere ungefähr so, wie Goethe im Jahre 1797 ausgesehen haben mochte.

So viel genüge über das großartige Kunstwerk, von dem Goethe im Jahre 1808 sagte: „Es ist mit diesem Stücke, wie mit einem ausgelegenen Weine: je älter sie werden, desto mehr Geschmack gewinnt man an ihnen. Ich nehme mir die Freiheit, Schiller für einen Dichter, und sogar für einen großen zu halten, wiewohl die neuesten Imperatoren und Dictatoren gesagt haben, er sey keiner.“

Der Erörterung des Wallenstein lassen wir die Betrachtung eines Cyklus von Gedichten folgen, unter denen dasjenige, mit welchem Schiller den Gipfel in dieser Gattung von Poesieen erstieg, das Lied von der Glocke, in demselben Jahre mit Wallenstein beendigt wurde. Ihrem Charakter nach schließen sich diese Gedichte an die zwei Hauptgedichte der philosophisch-geschichtlichen Periode, die Götter Griechenlands und die Künstler, an; sie haben, wie diese, einen culturhistorischen Charakter. Wie die Philosophie der Mittelpunct seines denkenden Bewußtseyns, auch nach seiner Rückkehr zur Poesie, blieb, so war ihm die philosophische Seite der Geschichte, auch nachdem diese selbst aufgehört hatte, sein Studium zu seyn, zeitlebens Bedürfniß, um so mehr, da sie seine abstracten Ideen gleichsam substanzirte. Seine Dichtung hatte schon durch sich selbst einen gewaltigen Zug in's Große und Weite; nun aber war dieser Naturdrang noch durch ein vieljähriges Studium der Geschichte verstärkt worden. Kein Wunder also, daß, wie er früher die Poesie in die Metaphysik hinein verfolgte, so er jetzt ihr den Entwickelungsgang und die Schicksale der Menschheit als Ziel vorsetzte.

In der Gesammtentwickelung der lyrischen und epischen Kunstpoesie nimmt die culturhistorische und universelle Dichtung die letzte und höchste Stelle ein. Die Dichtweisen, die sich aus dem Seelenprocesse Schiller's allmälig abgliederten, sind die ideelle Poesie, die Epigramme, eine mehr oder weniger objective Gattung der Lyrik, die Balladen,

und endlich die Culturgedichte, welche letzteren die Vortheile aller anderen Arten vereinigen. Denn, um des Epigrammenspiels nicht weiter zu erwähnen, mußte Schiller's plastischem Talente die Ideenpoesie bald zu kahl und unfruchtbar, die Balladenpoesie aber seinem philosophischen Geiste zu enge erscheinen, während sein Einsiedlerleben der reinen lyrischen Muse nur wenige Stoffe darbot. Wenn aber an die Stelle des particulären Balladenstoffs ein universalgeschichtlicher oder allgemein menschlicher Gegenstand trat, so besaß er hierin ja eine eben so umfassende als inhaltreiche Masse, welche mit einem Schlage seine Vernunft und seine Phantasie erfüllte. Das weite, reale Menschenleben selbst, sowohl der Vergangenheit als Gegenwart, wie er es zu einer philosophischen Weltbetrachtung denkend und fühlend verarbeitet hatte, ward das Feld seiner Dichtung.

Zunächst sind hier einige Epigramme nachzuholen, die früher absichtlich für diese Stelle ausgeschieden worden sind. Der Gegenstand des Epigramms „die Johanniter", ist die universalhistorische Würdigung der Maltheserritter, welche in der Vorrede zur Geschichte dieses Ordens von Vertot ausführlich dargelegt ist,[1]) und auch in dem Kampfe mit dem Drachen hervortritt. Diese Distichen sind beinahe nur eine metrische Bearbeitung einer Stelle jener Vorrede;[2])

---

1) S. Th. 2, S. 112 f.

2) Schiller's W. (Octavausgabe), Bd. 11, S. 371.

doch ist in den letzten Zeilen der Grundgedanke sehr treffend auf das Christenthum überhaupt angewandt:

Religion des Kreuzes, nur du verknüpfest in einem
Kranze der Demuth und Kraft doppelte Palme zugleich!

Ebenfalls eine culturhistorische Anschauung bildet den Kern des Epigramms „der Kaufmann," das den Werth des Handels für die Gesittung sehr prägnant bezeichnet. In den Versen „Karthago" wird die Bedeutung dieser Stadt für die Menschenbildung, im Gegensatze zu Tyrus und Rom, einem allgemein geschichtlichen Urtheile unterworfen. So enthält auch „das Thor" einen culturhistorischen Doppelgedanken, der in einzelnen Stellen des Eleusischen Festes, des Liedes von der Glocke und des Spaziergangs wieder anklingt.

Unter den hier eben erwähnten größeren culturhistorischen Gedichten ist „der Spaziergang", oder, wie die erste Ueberschrift, in den Horen, hieß, die „Elegie", schon 1795 im August und September entstanden. Das Gedicht beginnt mit einem lieblichen Landschaftsgemälde, voll abwechselnder Bilder, die aber durch die gemeinsame Beziehung auf den lustwandelnden Dichter Einheit gewinnen. Unter den Gegenständen, die ihn umgeben, zeigt sich ihm noch keine Spur vom Daseyn der Menschen; nur leblose Naturgegenstände und friedliche Geschöpfe umringen ihn. Dann tritt der Wanderer in einen dichten Wald ein, der die Seele zu ernster Betrachtung vorbereitet. Kaum steht

er ſich dem Glanze des Tages zurückgegeben, da eröffnet ſich ihm eine eben ſo weite und romantiſche Ausſicht, als die frühere begränzt und lieblich war. Wurde vorher ſein Gemüth durch das Schöne ſanft berührt, ſo wird es jetzt durch das Erhabene mächtig ergriffen. Nun geht aber die Landſchaftsmalerei in eine Zeichnung der Werke des Menſchen über, womit der Luſtwandelnde die Gegend geſchmückt ſieht, und hieran reiht ſich von ſelbſt die Darſtellung und das Lob des Landlebens. Der Dichter preiſ't die Landleute in demſelben Gefühle glücklich, worin er auch ſeinen poetiſchen Segen über „das Kind in der Wiege“ und „den ſpielenden Knaben“ in den bekannten Epigrammen ausſpricht; ſie ſind noch innig vereint mit der Natur und gehorchen faſt bewußtlos, wie ſie, einer innern Nothwendigkeit. Dieſer Betrachtung nachhangend, iſt er, ohne auf die Umgebung zu achten, fortgeſchritten. Da ſieht er, plötzlich aufblickend, ſich in einer Gegend von ganz anderem Charakter. Eben war der Menſch noch verſchmolzen mit der Natur, — jetzt macht er, von ihr geſchieden, ſelbſtſtändig ſein eigenthümliches Daſeyn geltend; er trennt, wählt, ordnet, und drückt ſo der Natur das Gepräge ſeines Geiſtes auf. Beſonders deutlich zeigt ſich der Menſch als ihr Herrſcher durch die fernher leuchtenden Kuppeln einer Stadt, womit er eine Wildniß belebt hat. Dieß führt den Dichter zu einer ausführlichen Schilderung des Stadtlebens hinüber. Zuerſt wird es im Allgemeinen, im Gegenſatze zum Landleben, ſkizzirt; dann werden die Staaten

erhaltenden Tugenden vorgeführt: die Gerechtigkeit und der Heldenmuth, welcher den Frieden erringt. Im Frieden gedeihen die Gewerbe, erblühet der Handel, mehrt sich der Wohlstand; im Wohlstande aber „wachsen die Künste der Lust", die schönen Künste, und an diese reihen sich die Wissenschaften. Hiermit tritt die Schilderung, wobei der Dichter bisher das hellenische Leben vor Augen hatte, in die neuere Zeit. Mit einem Blicke auf die französische Revolution[1]) geht Schiller zu einem andern Abschnitte, der Ausartung der Cultur, über. Der Mensch will jetzt nicht mehr bloß dadurch seinen Geist gegen die Natur geltend machen, daß er ihre Producte zu seinen Bedürfnissen benutzt, ihre Stoffe ästhetisch umbildet und ihre Gesetze wissenschaftlich erforscht; er will sich nun auch als moralische Person über die Natur erheben, will an die Stelle „des Staates der Noth und der Natur," wie es in den Briefen über die ästhetische Erziehung heißt, den Staat der Vernunft und Freiheit treten lassen. Der Versuch mißlingt, weil weder seine Sittlichkeit hinreichend stark, noch seine menschliche Natur veredelt genug ist; und so schweift er in Gräuel und Verbrechen aus, bis die Menschheit, von ihrem Elende getrieben, die hohl gewordene Staatsform vernichtet und „die verlorene Natur in der Asche der Stadt sucht." In diese Betrachtungen über die Entartung der Menschheit versunken, ist der Wanderer, des Weges achtlos, weiter

1) S. dagegen Viehoff's Commentar V, S. 62 u. f.

gegangen, da sieht er sich auf einmal, wie aus einem Traume erwachend, in wilder Gebirgslandschaft, die seinem letzten Gesichte der zerstörten Menschheit ähnlich ist; aber sich schnell besinnend, und das Unähnliche hervorhebend, sagt er: bin ich wirklich allein? Er ist ja wieder in den Armen, an dem Herzen der Natur; und so liegt es in der Natur der Sache, daß er am Schlusse der Elegie die ewige Unveränderlichkeit der Natur mit dem ewigen Wechsel der menschlichen Zustände, den er sich so eben vergegenwärtigt hat, in Contrast stellte. Indem so das Gedicht mit einem seelenvollen Lobe der Natur endigt, kehrt es zu seinem Anfange zurück, und die durch die Entartung der Civilisation hervorgerufene Gefühlserregung dient nur dazu, die Huldigung um so wärmer und inniger zu machen.

Schiller's damalige Freunde, Goethe, Herder, Humboldt, Körner, vereinigten sich mit ihm selbst in der Ansicht, daß der Spaziergang unter seinen bis dahin entstandenen Gedichten das vollendetste sey. In der That ist nicht bloß auf das Einzelne, auf Ausdruck, Wohllaut und Versbau, eine bewunderungswürdige Sorgfalt verwandt, sondern noch mehr muß man über die sinnliche Lebendigkeit erstaunen, in welche der Plan und die Grundidee der Elegie gleichsam aufgehen und umgesetzt sind.

Das nächste Culturgedicht, ein Erzeugniß des Jahres 1798, ist das eleusische Fest. „Es war lange," versichert Humboldt, „ein Lieblingsgedanke Schiller's, die erste Gesittung Attika's durch fremde Einwanderungen episch

zu behandeln. Das eleuſiſche Feſt iſt an die Stelle dieſes unausgeführt gebliebenen Planes getreten.“ Es erſchien im Muſenalmanach für das Jahr 1799 unter dem Titel: „Bürgerlied.“ Seiner Form nach will das Gedicht als eine Feſthymne für die Eleuſinien gelten, die bekanntlich in Eleuſis der Göttin Demeter oder Ceres, als Stifterin des bürgerlichen Vereins und der daraus hervorgegangenen Cultur, gefeiert wurden. Das verſammelte, feſtfeiernde Volk eröffnet den Geſang mit der erſten Strophe, ein engerer Chor oder ein Einzelner ſchildert dann den früheſten, rohen Zuſtand des Menſchen auf der Stufe des Jagd- und Nomadenlebens, und deſſen Uebergang zur Humanität durch den Ackerbau; in der vierzehnten Strophe fällt das Volk wieder ein; hierauf ſtellt der Chor oder ein Einzelner die Ausbildung des ganzen geſelligen Lebens auf der gewonnenen Grundlage dar, und am Schluſſe kehrt die Anfangsſtrophe als allgemeiner Volksgeſang mit geringen Abänderungen zurück, ſo daß das Gedicht im Ganzen eine vollkommen ſymmetriſche Geſtalt hat.

Den Bau des bürgerlichen Lebens führen die ſymboliſch behandelten Götter auf. Die Hauptgeſtalt, Ceres, die in der erſten Abtheilung allein auf dem Schauplatze erſcheint, tritt in der zweiten Abtheilung, nachdem eine ganze Reihe von Göttern in verſchiedenen Functionen aufgetreten iſt, noch einmal hervor und ſpricht den Grundgedanken des Gedichtes aus, in der Strophe:

Freiheit liebt das Thier der Wüste,
Frei im Aether herrscht der Gott u. s. w.

Dieser religiöse Volksgesang, welcher eine dreifache Entwickelungsstufe des Menschengeschlechts, den Jäger- und Nomadenstand, den Ackerbau und das Stadtleben annimmt, ergänzt gleichsam durch die erste Stufe den Spaziergang; wogegen der Spaziergang das eleusische Fest dadurch gewissermaßen fortsetzt, daß er auch den Verfall des städtischen Lebens darstellt und die Rückkehr des Menschen zur Natur andeutet.

Dagegen ist das Gedicht die vier Weltalter, welches wir, obgleich es erst 1802 gedichtet ist, hierher ziehen müssen, ein culturhistorisches Bild des Entwickelungsganges der europäischen Menschheit insbesondere (das asiatische Geschlecht wird hier, wie in den Künstlern, ignorirt). Vier Weltalter werden den zum Mahle versammelten Gästen von einem Sänger vorgeführt. Die vier ersten Strophen bilden die Einleitung. Zuerst wird die edle Lust des Gesanges in Gegensatz zum sinnlichen Genusse gestellt, und dann im Allgemeinen die Poesie ihrem Inhalte nach geschildert. Diese, durch ihre homerischen Ausdrücke und Bilder unvergleichlich schönen Strophen sagen im Munde Schiller's nichts Anderes, als: Der Dichter schöpfe seine Gebilde aus einem universalhistorischen Bewußtseyn, und wie er einen gemeinen und engen Gegenstand zum Edeln zu erheben und zum Idealen zu erweitern vermöge, so ziehe er die Weltgeschichte und das ganze Menschenleben

in ein übersichtliches poetisches Gemälde zusammen. Dann werden das Saturnische, das heroische Alter, die Zeit der griechischen Kunstblüthe und das Mittelalter an uns, dem „fünften Menschenalter" vorübergeführt. Besonders tief ist die veränderte Richtung, in welche das Christenthum die Menschheit lenkte, durch den Vers bezeichnet: „Und der Mensch griff denkend in seine Brust." Das dritte Zeitalter hat übrigens Schiller in den Göttern Griechenlands eigens behandelt. So greifen alle diese culturhistorischen Gedichte in einander.

Durch das letzte Gedicht dieser Gattung, das Lied von der Glocke, sind wir in's Jahr 1799 versetzt, wo wir später die biographische Darstellung wieder aufzunehmen haben.

Langsam, wie der Wallenstein, reifte diese herrliche Dichtung in Schiller's Geiste zur Vollendung. Nach dem Zeugnisse der Frau von Wolzogen [1]) reicht sie bis in's Jahr 1788, zu seinem damaligen Aufenthalte in Rudolstadt, zurück, wo er an einer Glockengießerei vor der Stadt eine Anschauung des Geschäftes gewann. Im Jahre 1797 faßte er den Stoff ernstlich an; aber auch jetzt noch ließ ihn Mangel an Stimmung und Zeit das Werk nicht vollenden, und im folgenden verhinderte wieder der Wallenstein, den köstlichen Schatz ganz an den Tag zu heben. So blieb die Vollendung des Gedichts dem Jahre 1799 vorbehalten.

---

1) Schiller's Leben, Th. 2, S. 181 f.

Zu den nöthigen technologiſchen Vorſtudien benutzte er Krünitzens Encyklopädie, woraus er auch das Motto Vivos voco etc. entnahm.

Wir haben in dieſem Gedichte zunächſt die Arbeitsſprüche des Meiſters, die ſich auf die Verrichtungen des Glockengießens beziehen, von den Betrachtungen und einzelnen Lebensbildern zu unterſcheiden, welche er an dieſe Verrichtungen knüpft. Im Ganzen betrachtet, zerfällt aber das Kunſtwerk in zwei große Hauptpartien, ein Gemälde des häuslichen, und ein Gegenbild des öffentlichen Lebens; ihnen geht eine einleitende Betrachtung voran, und den Schluß des Ganzen bildet eine Skizzirung der religiöſen Beſtimmung der Glocke. Von den eilf Arbeitsſprüchen gehören der Einleitung zwei, und eben ſo viele der Schlußbetrachtung an; auf die zwei Hauptpartien, das Haus und den Staat, kommen je drei, und der eilfte Meiſterſpruch: „In die Erd' iſt's aufgenommen u. ſ. w." liegt vermittelnd zwiſchen den beiden großen Abtheilungen des Gedichtes. Die kunſtvolle Geſtaltung deſſelben liegt aber beſonders auch in der Weiſe, wie die verſchiedenen Theile zu einem Ganzen verbunden ſind. Jedes der einzelnen Bilder in den beiden großen Kreiſen des menſchlichen Daſeyns knüpft ſich nicht allein an die vorausgehende Verrichtung des Guſſes, ſondern ſchließt ſich auch an die frühere Schilderung an, und ſtellt zugleich nur ein ſolches Lebensereigniß dar, welches durch die Glocke gefeiert oder verkündet wird, ſo daß jedes dieſer

Lebensbilder dreifach bezogen ist. Und wie die beiden vielumfassenden Hauptsphären enge theils mit der einführenden, theils mit der abschließenden allgemeinen Betrachtung zusammenhängen, so sind sie mit einander selbst auf das kunstreichste verknüpft.

Eigentlich hat das Gedicht zwei Motive: das Läuten der Glocke ist das Motiv der Betrachtungen, und ihr Guß das Motiv der Arbeitssprüche. Aber jene Schilderungen bilden nur den Hintergrund und gleichsam die Fortsetzung dieser scenisch vor unseren Augen sich entwickelnden Handlung. Wenn das Feuer der Phantasie und die Wärme des Herzens, womit jene menschlichen Zustände geschildert sind, dem Glockenliede ein lyrisches Gepräge geben, so hat es dadurch, daß Alles, was der Meister sagt, aus dem, was wir ihn thun sehen, entnommen ist, eine dramatische Anschaulichkeit. Aber der dramatische Vordergrund ist nicht, wie in den Balladen, Bestandtheil der Idee des Ganzen, sondern nur ein Mittel für sie.

Das Lied von der Glocke bezeichnet den Höhenpunct von Schiller's universellen Gedichten; es faßt alle wesentlichen Verhältnisse des Menschenlebens zusammen. In der ersten Abtheilung wird die Kindheit im Fluge geschildert, die Jugendliebe seelenvoll ausgemalt. Daran reiht sich das Bild der Verehelichung und weiterhin das des häuslichen Lebens der Gatten, welches in dem Wirken und Erwerben des Vaters und in dem Walten und Bewahren der Mutter contrastirend geschildert ist. Der stolzen Sicherheit

und Selbstüberhebung des Vaters folgt das Verderben auf dem Fuße. Eine Feuersbrunst, die uns schon durch die freien, die Sache metrisch malenden Verse und den Klang der Sylben meisterhaft versinnlicht wird, zerstört ihm Haus und Habe; und diesem Bilde tritt dann in sanft rührender Melodie die zweite Unglücksscene im Tode der Gattin gegenüber. In der andern Abtheilung greift die Dichtung ihrem Inhalte nach in den Spaziergang, dessen Doppelbild des friedlich geordneten und des revolutionären bürgerlichen Lebens sie im Wesentlichen aufnimmt, nur daß sie lyrisch sagt, was dort episch dargestellt ist. So stellt das herrliche Gedicht das ganze menschliche Daseyn in seinen wichtigsten Momenten dar, und durchläuft zugleich, nach Humboldt's Ausdrucke, die Tonleiter aller menschlichen Empfindungen. Es ist eine lyrische Universaldichtung.

Ueberhaupt ist Schiller's Dichtung vorzugsweise eine Universalpoesie, so wie Andere Personen-, Familien-, oder Volksdichter sind. Wie er in seine Dramen den Gehalt der Weltgeschichte legte, so strebte auch seine lyrische und epische Poesie, die ganze Menschheit zu umfassen. Und wie wir früher in ihm ein vorzügliches Talent zur Universalgeschichte anerkannten, so war er zu dieser Universaldichtung, deren Schöpfer er ist, wie geboren, und durch seine Lage und seine Studien auf sie hingewiesen. In dieser Gattung schlugen alle eigenthümlichen Anlagen seines Geistes zusammen, begegneten sich der Historiker, der

Philoſoph und der Poet, und offenbart ſich der allgemeine Charakter ſeines Dichtens von der vortheilhafteſten Seite.

---

## Sechstes Capitel.

**Entſcheidung für Maria Stuart. Lebensbezüge. Der letzte Muſenalmanach. Geburt einer Tochter und Krankheit ſeiner Frau. Schema der Maltheſer. Ueberzug nach Weimar. Dortige Lebensbezüge und Verhältniſſe zu Zeitgenoſſen. Geſundheitszuſtand.**

Die Wallenſtein'ſche Maſſe war endlich überwunden, Schiller's Geiſtesrichtung war durch dieſes Werk für die noch übrigen Jahre ſeines Lebens beſtimmt. Die Poeſie hatte ein entſchiedenes Uebergewicht über die Philoſophie und Geſchichte gewonnen, die ſeinem dramatiſchen Genie dienen mußten.

Jede gelungene Arbeit ſpornte aber ſeinen Geiſt zu neuer Thätigkeit. Er befand ſich, wie er an Goethe ſchreibt, nach der Vollendung ſeines Werks, bei der nunmehrigen Freiheit ſchlimmer, als bei der bisherigen Sklaverei; es ſey ihm, als hänge er beſtimmungslos im leeren Raume, und zugleich, als wenn es abſolut unmöglich wäre, daß er jemals wieder etwas hervorbringen könnte. Abwechſelnd eine längere Pauſe in der Production zu machen und ſich ganz auf Studiren, Leſen, Empfangen zu beſchränken, wie es z. B. Leſſing that, war ihm unmöglich; nur wenn

er selbstthätig war, lebte er. Er entschied sich für einen alten, dramatischen Plan, für Maria Stuart.

Sobald er von Weimar, wo er die Piccolomini und Wallenstein's Tod zum ersten Mal aufführen sah, nach Jena zurückgekehrt war, fing er, wie aus seinem, von der Schiller'schen Familie mir mitgetheilten täglichen Notizenbuche hervorgeht, sogleich den andern Tag, am 26. April 1799, die Geschichte der Maria Stuart sorgfältig zu studiren an, und setzte dieses Studium auch in seinem Gartenhause fort, welches er am 10. Mai wieder bezog. Ehe er das Schema für das ganze Stück entworfen hatte und über alle Puncte mit sich einig war, begann er mit Lust und Freude, wie er schreibt, am 4. Juni die Arbeit.

Unterdeß war der Verkehr mit Goethe wieder lebhaft; die Freunde besuchten sich abwechselnd in Weimar und in Jena. Goethe'n beschäftigten, außer seiner Achilleis, noch immer die Propyläen, durch deren Theilnahme in Schiller der Sinn für bildende Kunst mehr entwickelt wurde. In dieser Zeitschrift erschien damals des Herausgebers allerliebste Kunstnovelle „der Sammler und die Seinigen", eine köstliche Frucht gemeinschaftlicher Ideen, welche die Freunde im Gespräche über den abgehandelten Gegenstand austauschten und entwickelten. „Wie viel Antheil Sie an dem Inhalte und der Gestalt des Sammlers haben," schreibt Goethe seinem Freunde, „wissen Sie selbst." Es erscheinen auch nicht allein, wie Frau von Wolzogen richtig bemerkt, Schiller's Ansichten in den Aussprüchen des Philosophen,

der darin auftritt, sondern es läßt sich auch leicht nachweisen, wie eigentlich das Ganze auf Schiller'schen Grundideen beruhe [1]).

Seit seiner Rückkehr von der Schweizerreise konnte Goethe lange Zeit hindurch ungeachtet aller Vorsätze und Anfänge nicht mehr zum Produciren kommen; er kehrte immer wieder zum Theoretisiren zurück, in der Poesie, in der bildenden Kunst und in den Naturwissenschaften. Wir tragen kein Bedenken, dieses theoretische Uebergewicht, in welches sich Goethe so schlecht zu finden wußte, auf die tiefgreifende Wirkung des Schiller'schen Geistes zurückzuführen. Schiller und Goethe tauschten ihre Naturen gegen einander aus. Wie jener durch Goethe für immer zur Poesie zurückgeführt wurde, wandte sich dieser durch Schiller auf einige Zeit zur Reflexion. An den Sammler sollte sich eine verwandte Darstellung über den nützlichen und schädlichen Einfluß des Dilettantismus auf alle Künste anschließen. Das Schema hierzu ward von jedem der beiden Kunstfreunde besonders ausgearbeitet. Goethe's Entwurf ist ausgeführter, reicher an Thatsachen und treffenden Bemerkungen, wogegen sich Schiller's kurze tabellarische Uebersicht [2]) durch begriffsmäßige Bestimmtheit entschieden auszeichnet. So trat auch in dieser Kleinigkeit die Differenz beider Naturen enschieden hervor.

---

1) S. meine größere Schrift, Th. 4, S. 115.
2) S. meine Supplem. zu Schiller's W. IV, 572 ff.

Dieſe theoretiſchen Unterhaltungen ſtärkten Schiller und erfriſchten ihn bei ſeiner Hauptarbeit. Er las in Erholungsſtunden Mancherlei, was ihm Zufall und Neigung in die Hände gaben: Stücke von Corneille, an denen er ſehr viel zu tadeln fand, eine Lebensbeſchreibung des Chriſt. Thomaſius, welcher Mann ihn ſehr intereſſirte, Leſſing's Dramaturgie, die ihn höchlich erfreute; auch labte er ſich wieder am Aeſchylus. Manche kleinere geſellſchaftliche Genüſſe brachten Abwechſelung in das einförmige Leben. Mit Schelling und Niethammer wurde noch immer wöchentlich ein Abend bei einer l'Hombre-Partie zugebracht — „zur Schande der Philoſophie ſey es geſagt,“ fügte er ſelbſt hinzu; „denn es iſt wahrlich ſchlimm, daß man nichts Geſcheidteres mit einander zu thun hat.“ Um dieſe Zeit erfreute ihn ein Beſuch ſeiner Schweſter Reinwald von Meiningen, die mit ihrem Gatten kam; auch ſeine ehemalige Freundin von Mannheim her, Frau von la Roche, die damals bei ihrem Jugendanbeter Wieland in Osmannſtädt war, drohte ihn heimzuſuchen, ſchickte aber zum Glück, weil ſie die ſogenannte Schnecke auf der Straße von Weimar nach Jena fürchtete, nur ihre beiden Enkelinnen. Schiller zählte ſie zu den „nivellirenden Naturen, die das Gemeine herauf- und das Vorzügliche herunterziehen und das Ganze alsdann mit ihrer Sauce zu beliebigem Genuſſe anrichten,“ geſtand indeß ihrer Unterhaltung „intereſſante Stellen“ zu.

Fehlte es dem Leben Schiller's an Anregung von außen,

so gab ihm der Weimar'sche Freund immer Kunde von der Welt. Am 17. Mai war Wallenstein's Lager zum ersten Male in Berlin gegeben worden. Der König und die Königin waren bei der Aufführung nicht zugegen; sie wollten das Stück bei einem Besuche in Weimar zuerst auf der dortigen Bühne sehen. Goethe leitete die Proben und traf die sorgfältigsten Vorbereitungen zu einer würdigen Darstellung. Schiller kam in den Tagen der Anwesenheit des Königspaares, Anfangs Juli, selbst nach Weimar, und erfreute sich der wiederholten Anerkennung einer der gebildetsten und edelsten Frauen des Vaterlandes. Auch in Lauchstädt wurden bald darauf die Wallenstein'schen Stücke gegeben. Die pecuniären Bedingungen, die der Eigenthümer hierbei machte — denn damals war Wallenstein noch keinem Verleger verkauft — wurden ihm erfüllt. Er dankte bald darauf Goethe'n für den Geldstrom, den er in seine Besitzungen geleitet habe. „Der Geist des alten Feldherrn," schreibt er, „führt sich nun als ein würdiges Gespenst auf: er hilft Schätze heben." Nicht lange nachher brachte ihm sein dramatisches Werk auch ein prächtiges Geschenk von Silberarbeit von Seiten der regierenden Herzogin in's Haus. „Die Poeten," bemerkt er hierbei, „sollten nur durch Geschenke belohnt, nicht besoldet werden; es ist eine Verwandtschaft zwischen den glücklichen Gaben und den Gaben des Glückes: beide fallen vom Himmel."

Unterdessen rückte das dramatische Geschäft langsam aber gründlich vorwärts. Um sich die englischen Zustände und

die Geſchichte recht zu veranſchaulichen, wurden vorerſt hiſtoriſche Schriften geleſen. Nach den Notizen in Schiller's Tagebuche ward am 4. Juni mit der Ausarbeitung der Maria der Anfang gemacht, am 25. Juli war der erſte, am 25. Auguſt der zweite Act vollendet. Nachdem er die Zuſammenkunft der Königinnen im dritten Acte gedichtet hatte, ließ er am 3. September eine kleine Pauſe eintreten, um eine kleine Reiſe zu ſeiner Schwiegermutter nach Rudolſtadt zu machen, und zugleich um ſich wieder in eine lyriſche Stimmung zu Gunſten des Almanachs für 1800 zu ſetzen. Mit dieſem machte es ſich der Herausgeber dießmal bequemer als ſonſt. Fräulein von Imhof hatte ein epiſches Gedicht in ſechs Geſängen, die Schweſtern von Lesbos, geliefert, welches mit einigen Beiträgen von Matthiſſon, Koſegarten, Gries u. A. dem Bedürfniſſe größtentheils genügte. Schiller gedachte wenigſtens etwas beizuſteuern, weil er beſorgte, Cotta möge auch an dem Almanach, wie damals an den Propyläen, einen Verluſt erleiden. Er kam auf den Gedanken einer neuen Art Xenien für Freunde und würdige Zeitgenoſſen. Der Wechſel des Jahrhunderts ſchien ihm keine unſchickliche Veranlaſſung zu ſeyn, allen denen, mit denen man gewandelt und ſich gefördert habe, und auch allen perſönlich Unbekannten, deren Einfluß man auf eine nützliche Art empfunden, ein Denkmal zu ſetzen. „Freilich," fügt er bei, „vestigia terrent. Das Tadeln iſt immer ein dankbarerer Stoff, als das Loben, das wiedergefundene Paradies iſt nicht ſo gerathen, als das verlorene, und Dante's Himmel iſt auch

langweiliger, als seine Hölle. Außerdem ist der Termin gar zu kurz für einen so lobenswerthen Vorsatz." Endlich kehrte er zu dem lange gehegten Plane des Liedes von der Glocke zurück, das wir schon oben, seinem Inhalte und Kunstwerthe nach, besprochen haben. Nur in Betracht dieses Gedichtes, außer welchem Schiller noch die Erwartung und den Spruch des Confucius vom Raume zum letzten Jahrgange (1800) des Musenalmanachs lieferte, kann man sagen, daß dieser kein so dünnes Ende nahm, als die Horen. Von Goethe enthält er nichts. Wir können aber dem ungünstigen Urtheile, welches Goethe bei Eckermann über die Herausgabe der Horen und Musenalmanache fällt, unmöglich beitreten. Er und Schiller, behauptete er, hätten an diesen periodischen Schriften nur ihre Zeit verschwendet; sie hätten sich dabei von der Welt mißbrauchen lassen, und das Unternehmen sey für sie selbst ganz ohne Folge gewesen. Allein wir verdanken ohne Zweifel diesen Zeitschriften manchen trefflichen Aufsatz, manches unsterbliche Gedicht, wodurch die Welt und die Verfasser selbst viel gewannen. Richtiger urtheilt Goethe hierüber an einer andern Stelle:[1]) „Hätte es nicht an Manuscript zu den Horen und Musenalmanachen gefehlt, ich hätte die Unterhaltungen der Ausgewanderten nicht geschrieben, den Cellini nicht übersetzt, ich hätte die sämmtlichen Balladen und

---

[1]) Briefe an Chr. F. Schultz. S. Rhein. Museum für Philologie, Jahrg. 4, Heft 3.

Lieder, wie sie die Musenalmanache geben, nicht verfaßt, die Elegieen wären, wenigstens damals, nicht gedruckt worden, die Xenien hätten nicht gesummt, und im Allgemeinen, wie im Besondern, wäre gar Manches anders geblieben." Was hier Goethe von sich sagt, gilt in viel höherem Grade von Schiller, welchem seine besten ästhetischen Aufsätze und schönsten kleineren Gedichte von diesen Zeitschriften abgezwungen wurden. Außerdem waren die Horen und Almanache unstreitig das äußere Band zwischen Goethe und Schiller, nicht nur die Einleitung ihrer Bekanntschaft, sondern auch der Grund und Boden, auf dem sie ihre Freundschaft unterhielten.

Am 13. September kehrte Schiller von Rudolstadt, nach einem Aufenthalte von acht Tagen, nach Jena zurück; und nachdem die Familie am 5. September vom Gartenhause wieder in die Stadt gezogen war, wurde unserem Freunde am 11. October sein drittes Kind geboren. Die Schwiegermutter stellte alsbald sich ein, und die kleine Caroline Henriette Louise ward am 15. October getauft. Pathen waren die chère mère, die von Gleichen'schen Ehegatten und Goethe. Die Wöchnerin befand sich in der ersten Zeit nach Umständen wohl; auch mit der Kleinen hatte es einen guten Fortgang, und sie versprach eine fromme, ruhige Bürgerin des Hauses zu werden. Aber die Wöchnerin verschlimmerte sich, ihre Zufälle gingen in ein förmliches Nervenfieber über, sie phantasirte, der Schlaf verließ sie. Am 23. October schrieb Schiller in sein Tagebuch: „An

dieſem Tage iſt Lolo ſehr krank geworden." Er ſchwebte in großer Beſorgniß, denn das Schlimmſte konnte eintreten, obgleich der treffliche Arzt Starke noch Troſt einſprach. Ihre Phantaſieen gingen ihm durch's Herz und unterhielten eine ewige Unruhe. Die Kranke wollte Niemand um ſich leiden, als ihn und ihre Mutter, welche durch ihren ruhigen und beſonnenen Beiſtand in dieſen leidenvollen Tagen dem Gatten eine große Stütze war. Auch die Freundin Griesbach war mit ihrer Hülfe nahe. Schiller's Geſundheit hielt ſich, obgleich der Bekümmerte abwechſelnd ſechs Nächte durchwachte. Das Fieber legte ſich nach dem einundzwanzigſten Tage, aber die Beſinnung ſtellte ſich noch nicht ein; es zeigte ſich eine große Schwäche des Kopfes und oft völlige Geiſtesverwirrung. Kalte Umſchläge wurden auf den Kopf gelegt, ſo daß die Kranke doch wieder auf Augenblicke die Ihrigen erkannte. Dieſer Zuſtand erhielt ſich eine geraume Zeit. Der Schlaf ſtellte ſich nachher wieder ein, aber ſie ſprach mehrere Tage lang keine Sylbe, ſchien ihren Mann und ihre Mutter kaum zu erkennen, und nahm beinahe nichts zu ſich. Eine hartnäckige Stumpfheit, Gleichgültigkeit und Abweſenheit des Geiſtes war es was Schiller'n am meiſten ängſtigte. Als er endlich wegen ihres Lebens nicht mehr in Sorge zu ſeyn brauchte, und die Beſinnung allmälig wiederkehrte, ging er mit ſeiner Schwiegermutter einen halben Tag nach Weimar; der immerwährende quälende Anblick und die Nachtwachen hatten den beſorgten Gatten niedergedrückt, er bedurfte einer

Veränderung und Erholung. Die Kranke wurde unterdessen der zuverlässigen Pflege der Frau Griesbach überlassen. Seinen ältesten Sohn Carl nahm er mit, und ließ ihn bei Goethe zurück. Dieser kam nachher selbst nach Jena, um durch seine Gegenwart des Freundes Gedanken abzuleiten und aufzurichten. Erst am 21. November konnte Schiller in sein Notizenbuch schreiben: „An diesem Tage ist Lolo um Vieles besser gewesen und hat einen Brief geschrieben." Beinahe sechs Wochen dauerte es, bis sie wieder zur Genesung aus der schmerzvollen und beängstigenden Krankheit zurückkehrte.

In dieser Zeit war an geistige Beschäftigung nicht zu denken; doch fand Schiller in den ersten Tagen nach der Niederkunft seiner Frau einige Mußestunden, um eine kleinere Arbeit auszuführen. Der Herzog von Weimar, dessen Gewogenheit und Theilnahme ihn fortwährend erfreute, wünschte den Plan zu seiner Malthéser-Tragödie zu sehen. Schiller arbeitete jetzt für ihn das Schema dieser Tragödie in's Reine; es ist wahrscheinlich derselbe Entwurf, der sich in der Sammlung seiner Werke findet. Es ist sehr zu bedauern, daß Schiller den Plan nicht ausgeführt hat. So viel man nach dem uns Erhaltenen urtheilen kann, würde er uns eine Aeschyleische Tragödie geliefert haben, welche an Erhabenheit beinahe alle seine anderen Tragödieen übertroffen hätte. Die Scenen, in denen sich der Großmeister und St. Priest dem Tode weihen und auch die übrigen Ordensglieder mit ihrem Heldensinne

erfüllen, St. Prieſt's Leichnam auf die Bühne gebracht wird, und der Vater die hohe Beſtimmung ſeines verklärten Sohnes preiſ't — enthalten den erhabenſten Heroismus, und mußten zur Darſtellung deſſen drängen, wodurch der Menſch dem Geſchicke überlegen iſt. Das Schickſal wird hier, beſſer als durch Redensarten, durch die furchtbare Türkenmacht im Hintergrunde repräſentirt, welche die Inſel umgürtet hat, und die kleine Schaar der Ritter zu erdrücken droht, und die um ſo ſchrecklicher erſcheint, da wir ſie nicht unmittelbar vor uns ſpielen ſehen, ſondern von ihren Verwüſtungen nur aus dem Munde derer hörer, welchen dieſe ebenfalls bevorſtehen. Das Grandioſe der Beſtürmung des Forts St. Elmo, welche eigentlich der Stoff der Tragödie iſt, wird durch die Befürchtungen und Entſchlüſſe der nicht unmittelbar theilnehmenden Ritter geſteigert. Es iſt eine doppelte Handlung, eine auf und eine zweite hinter der Scene, die mit einander in Wechſelwirkung ſtehen. Dabei iſt der Plan ganz einfach und natürlich, wodurch ſich der Entwurf dieſes Stücks zu ſeinem Vortheile von der Braut von Meſſina unterſcheidet, deren Compoſition an ſehr ſchwachen Fäden hängt. Dem Chore iſt in den Maltheſern eine freiere, ſelbſtſtändigere Stellung angewieſen, als in jenem Schauſpiele: er vertritt den reinen, guten Geiſt des Ordens. Kurz, in dem Schema liegen nur Keime des Gedeihlichen.

Gegen Ende Novembers 1799 genas Schiller's Gattin von ihrer ſchweren Krankheit, und ſchon am 3. December

hielt die Schiller'ſche Familie ihren Ueberzug von Jena nach Weimar.

Mit dem Gedanken, Jena gegen Weimar zu vertauſchen, hatte ſich unſer Freund ſeit Jahren getragen. Schon im Herbſte 1795 ſpricht Humboldt in einem Briefe an ihn davon, daß der Aufenthalt in einer größern Stadt ihm mehr Stoff von Außen zuführen, und ihm eine frohere, mannichfaltigere Exiſtenz gewähren würde; denn er lebe doch meiſtentheils in einer wahren Einſamkeit. Humboldt räth ihm daher, ſeinen früher einmal lebhaft ergriffenen Plan wieder hervorzuſuchen — nämlich nach Weimar zu ziehen. Bis dahin ging noch manches Jahr hin. Es wurde ihm 1798 die Würde eines Profeſſor ordinarius zu Theil, von welcher er nur wünſchte, daß ſie ihn möchte wärmer halten; denn etwas Reelles war nicht damit verknüpft. Daß er aber jetzt einen Schwager und eine Schwägerin in Weimar hatte, war ein neuer Reiz, der beſonders für ſeine Frau ſehr anlockend ſeyn mußte. Goethe rieth ihm, er ſolle ſich nach einem Quartier für den Winter in Weimar umſehen; aber ein ſolches ließ ſich, da die Wohnungen in der Reſidenz überhaupt ſelten und theuer waren, doppelt ſchwer finden. Als er den Wallenſtein vollendet hatte, erwachte die alte Idee mit neuer Stärke, und ſelbſt der allgemeine Beifall ſchwellte und erweiterte ſeine Wünſche. Gerade im Sommer 1799 war Goethe durch Geſchäfte und Störungen gehindert, daß er eine Zeit lang gar nicht nach Jena kommen konnte, und es wandelte den einſamen Dichter oft

eine große Sehnsucht nach Gedankentausch mit einem gleichgestimmten Geiste an. „Es wird meiner Existenz einen ganz andern Schwung geben," schrieb er an Goethe, „wenn wir wieder zusammen sind, denn Sie wissen mich immer nach Außen zu treiben; wenn ich allein bin, versinke ich in mich selbst." Was sollte er auch noch in Jena weilen, wo ihn kein Geschäft band, wo man mit den Philosophen selbst nur Karten spielen konnte?

Bei der Ausarbeitung seiner Maria Stuart fühlte er das Bedürfniß theatralischer Anschauungen besonders lebhaft. „Ich werde mich schlechterdings entschließen müssen, die Wintermonate in Weimar zuzubringen. Die ökonomischen Mittel zur Realisirung dieser Sache sollen mich zunächst beschäftigen." Goethe versprach das Seinige zu thun, um dieses löbliche Vorhaben zu erleichtern. Die größten Schwierigkeiten machte die Wohnung. Auf einen Vorschlag Goethe's, daß er selbst, von seiner Familie getrennt, in einem Quartier im herzoglichen Schlosse wohnen möchte, wollte er nicht eingehen. Er werde es immer vorziehen, antwortete er, wenn es sich machen lasse, mit seiner Familie zusammen zu wohnen. Es traf sich endlich, daß er das Logis miethen konnte, worin bisher seine alte Freundin, Frau von Kalb, gewohnt hatte.

„Sobald Sie wegen ihres Quartiers einig sind," schrieb Goethe, „wollen wir für Holz sorgen, ein Artikel, an den man in Zeiten denken muß." Es war Schiller'n schon vor fünf Jahren eine Zulage versprochen worden,

und ſein Herzog war ihm immer huldreich geweſen; Schiller wandte ſich jetzt an ihn in einem noch erhaltenen Briefe. Das einfache, wahrhaftige Schreiben drückte ganz den ehrenfeſten Charakter eines Biedermannes aus, der ſich ſeinem gütigen Fürſten mit vollem Vertrauen nahen darf. Wie hätte ſein rechter Sinn auch die rechte Sprache verfehlen können? Schiller's Bitte war übrigens auch dadurch motivirt, daß der Herzog in dem verfloſſenen Jahre den Wunſch zu erkennen gegeben hatte, er möchte öfter nach Weimar kommen und länger dort bleiben; auch hoffte Schiller durch ſeine Gegenwart dem Theater nützen zu können, wozu er ſich gegen Goethe von ganzem Herzen erbot. Dieſem war, nach ſeinem eigenen Geſtändniſſe, das Kunſtſtück nie gelungen, mit ſeinem Anordnen und Befehlen ein äſthetiſches Anregen und Beleben zu verbinden. „Der Herzog beſtimmte Schiller'n," ſo erzählt Goethe bei Eckermann, „damals einen Gehalt von jährlich tauſend Thalern und erbot ſich, ihm das Doppelte zu geben, im Falle er durch Krankheit verhindert ſeyn ſollte zu arbeiten. Schiller lehnte dieſes letzte Anerbieten ab und machte nie davon Gebrauch. Ich habe das Talent, ſagte er, und muß mir ſelber helfen können. Nun aber bei ſeiner vergrößerten Familie in den letzten Jahren mußte er, der Exiſtenz wegen, jährlich zwei Stücke ſchreiben, und um dieſes zu vollbringen, trieb er ſich, auch an ſolchen Tagen und Wochen zu arbeiten, in denen er nicht wohl war; ſein Talent ſollte ihm zu jeder Stunde gehorchen und zu Gebote ſtehen."

Dieſe Angaben ſind freilich nicht ganz richtig; denn aus einem Briefe Schiller's an ſeine Mutter am 9. October 1799[1]) erhellt, daß ihm bei ſeinem Weggehen von Jena nur vierhundert Thaler jährlichen Gehalts zugeſichert waren. „Wir ſtehen uns jetzt doch," ſchreibt er, „mit dem, was uns meine Schwiegermutter jährlich gibt, auf etwas über tauſend Reichsgulden; dies nehme ich ein, ohne etwas dafür zu thun, und eintauſend vierhundert Gulden, die ich noch außerdem brauche, habe ich noch alle Jahre durch meine Bücher verdient." So glaubte er denn ſeine Ueberſiedelung nach Weimar wagen zu dürfen. Für ſeine eben geneſene Gattin war es ein dringendes Bedürfniß, den ſchmerzlichen Erinnerungen ihrer Krankheit zu entfliehen, um in einer neuen Umgebung die gewohnte Heiterkeit wieder zu gewinnen. Was Schiller ſelbſt erwartete, darüber drückt er ſich gegen Goethe ſo aus: „Zwar verberge ich mir nicht, daß ſich von dem Einfluſſe der dortigen Societät eben nicht viel Erſprießliches erwarten läßt, aber der Umgang mit Ihnen, einige Berührungen mit Meyer, das Theater und eine gewiſſe Lebenswirklichkeit, welche die übrige Menſchenmenge mir vor Augen bringen muß, werden gut auf mich und meine Beſchäftigung wirken."

Die innigſte Liebe und Verehrung folgte Schiller und ſeiner Frau von Jena nach. Schon den andern Tag nach dem Ueberzuge ſchrieb Frau Griesbach, in deren Hauſe die

---

[1]) S. meine größere Schrift, Th. 4, S. 131.

Schiller'sche Familie gewohnt hatte: „Unmöglich kann ich bis Sonnabend warten, bis ich erfahre, wie Sie sich alle befinden, wie Ihnen nach der großen Arbeit und Unruhe die Reise bekommen ist? wie die Veränderung auf die Frau Hofräthin gewirkt hat? und wie es den kleinen Schätzchen auf der Reise ging? Ich bitte Sie, lieber theurer Freund, mir diese Fragen durch irgend Jemand beantworten zu lassen. Ich war so gewohnt, mit Ihnen zu leben, daß mir jedesmal die Thränen in die Augen kommen, wenn Eins von uns fragt: Wie mag es jetzt bei Schiller's gehen? Daß ich Sie alle nicht sehe, darüber bin ich ruhig — denn Sie leben in meinem Herzen, und ich weiß, daß auch Sie und die Ihrigen uns nicht vergessen. Nur das ängstigt mich, daß ich nicht weiß, wie Sie sich alle befinden."

In Weimar wurden Schiller's äußere Lebensverhältnisse bald anmuthiger, mannichfaltiger und fördernder, als sie in Jena hatten seyn können. „Die Nähe des Theaters," sagt Frau von Wolzogen, „und seine Einwirkung auf dasselbe erhielten ihn in einer ihm zusagenden äußeren Thätigkeit."

Erweiterte sich seine Wirksamkeit durch seinen Verband mit dem Theater, so kann man sagen, daß sich in Weimar auch sein Familienkreis ausdehnte durch die Wiedervereinigung mit Schwager und Schwägerin, die hier lebten. Es war hier nicht, was freilich auch schon seinen großen Werth hat, ein bloßes Zusammenrücken zweier

Haushaltungen zu Dienst und Gegendienst und zu gewöhnlicher verwandtschaftlicher Geselligkeit. In Caroline von Wolzogen fand Schiller ja seine geistesverwandte Freundin von Rudolstadt her, und in seinem Schwager einen alten Akademiefreund wieder. Wilhelm von Wolzogen erheiterte und belebte die ernste Thätigkeit und das zurückgezogene Leben des Dichters durch seine vielseitige Weltansicht. Schiller, erzählt seine Biographin, nahm Theil an dem Geschäftskreise des Landes, an den Reisen und politischen Verhandlungen, die Wolzogen übertragen waren. Dieser dagegen flüchtete sich gern aus dem Unmuthe, den verdrießliche Dienstgeschäfte erzeugen, zu dem einsamen Weisen; und in den originellsten Einfällen machte sich die innere Freiheit Luft. Schiller freute sich der Wirkung seiner Poesie auf eine so klare Vorstellungskraft und ein durch das Leben erprobtes Gemüth, und er pflegte zu sagen: „Wenn es bei dem durchdringt, so ist es gewiß tüchtig.“ — „So hatten wir,“ beschließt Caroline von Wolzogen, „in innerer Geistes- und Herzensfülle ein Paradies der Unschuldswelt um uns hervorgezaubert, in dem allein der lebendige Schöpfungsquell lauter rinnt. Nichts Feindseliges war um uns her, keine kleinliche Kritik drängte sich in unsern Kreis; in vertrauter Freundschaft lebten wir geborgen vor lästigem Andrange, bei vernünftiger Einrichtung sicher, und sahen unsere Kinder um uns aufblühen.“

Schiller's Weltansicht erweiterte und individualisirte sich durch mannichfachere Beziehungen zu Menschen und Ständen

immer mehr. Herzog Carl August war auf einen Dichter stolz, welchen schon vor Jahren zuerst öffentlich anerkannt und die Zeit her mit seiner Huld immer begleitet zu haben, er sich rühmen konnte, auf einen Dichter, für den sich jetzt die Stimme der Nation entschieden hatte. In welchem nahen freundschaftlichen Verhältnisse Schiller mit dem Herzoge stand, sieht man aus des Letztern Briefen an den Dichter, welche im Weimarsalbum zur vierten Säcularfeier der Buchdruckerkunst mitgetheilt worden sind. Als Schiller den Entschluß gefaßt hatte, seinen Wohnort nach Weimar zu verlegen, schrieb ihm sein gütiger Fürst am 11. November 1799: „Der von Ihnen gefaßte Vorsatz, diesen Winter, und vielleicht auch die folgenden hier zuzubringen, ist mir so angenehm und erwünscht, daß ich gern beitrage, Ihnen diesen Aufenthalt zu erleichtern; zweihundert Thaler gebe ich Ihnen von Michaelis dieses Jahres an Zulage. Ihre Gegenwart wird unseren gesellschaftlichen Verhältnissen von Nutzen seyn, und Ihre Arbeiten können vielleicht Ihnen erleichtert werden, wenn Sie den hiesigen Theaterliebhabern etwas Zutrauen schenken, und sie durch die Mittheilung der noch im Werden seyenden Stücke beehren wollen. Was auf die Gesellschaft wirken soll, bildet sich gewiß auch besser, indem man mit mehreren Menschen umgeht, als wenn man sich isolirt. Mir besonders ist die Hoffnung sehr schätzbar, Sie oft zu sehen, und Ihnen mündlich die Hochachtung und Freundschaft wiederholt versichern zu können, die ich für Sie hege.“ Er zog ihn nicht selten in

den Kreis seines Umgangs, wo der Dichter der vollen Freiheit genoß, die er am wenigsten von allen Menschen entbehren konnte. Frau von Wolzogen erzählt: „Wenn sich der Herzog mit seinem eigenthümlichen, dem Genius manchmal widerstreitenden Geschmack der Dichtungswelt näherte, war die Berührung nur leise und löste sich gewöhnlich in heitern Scherz auf. In solchen Gesprächen, worin Realismus und Idealismus sich kreuzten, war er sehr geistvoll und witzig. Als Weltmann sprach er oft über poetische Ansichten ab; aber in der That störte er durchaus nicht die Freiheit, in welcher allein der Genius schaffend sich regen kann, und unter seinem Schutze tanzten die Musen in ihrem eigenen Rhythmus ungestört dahin."

Die edle, hochsinnige Gemahlin des Herzogs hegte eine innige Anneigung zu Schiller's Werken, und ihr Verhältniß zu ihm war wahrhaft freundschaftlich. Schiller mußte ihr manche seiner Gedichte schon vor dem Drucke mittheilen. Selbst mehrere seiner ästhetischen Abhandlungen, z. B. über Anmuth und Würde, hatte sie mit Vergnügen gelesen. Als er sich mit dem Plane trug, nach Weimar zu ziehen, bestärkte sie ihn in diesem Vorsatze durch folgende Zeilen vom 21. October 1799: „Die gewisse Hoffnung, Sie, Herr Hofrath, bald auf immer hier zu sehen, macht mir viel Freude, und wird durch die angenehme Aussicht eines nähern Umganges mit Ihnen, wozu Sie mir Hoffnung geben, noch erhöht. Es freut den Herzog, daß Sie in Zukunft ihm den Plan zu Ihren Theaterstücken mittheilen

wollen, und ich zweifle nicht, daß die Maltheſer ihm noch gefallen werden, da das Ganze ſo viel Schönes und Eigenes haben wird. Was mich anbetrifft, ſo würde ich es ungemein bedauern, wenn Sie das ſchöne Unternehmen aufgeben wollten. Ich bin über die gütige Art, womit Sie das kleine Geſchenk, welches Ihre Frau Gemahlin von mir erhalten, aufnahmen, ungemein gerührt, und wünſche, daß es Sie bisweilen an Diejenige erinnern möge, die Ihnen beiden mit vieler Freundſchaft und Theilnahme zugethan iſt: Luiſe von Weimar." — Unter mehreren anmuthigen, jugendlichen Geſtalten des Hofes fühlte ſich Schiller beſonders durch die Liebenswürdigkeit ihrer herrlichen Tochter, der Prinzeſſin Caroline, erfreut, welche im Jahre 1816 als Erbgroßherzogin von Mecklenburg in der Blüthe ihrer Jahre ſtarb.

Es iſt aber natürlich, daß ſich unſer Dichter, dem es zuwider war, ſich Zwang aufzulegen, obwohl er die Umgangsformen mit Großen von der Carlsſchule her ſehr gut kannte und ſogar mit einer ängſtlichen Genauigkeit beobachtete, am wohlſten in dem Kreiſe fühlte, den die Herzogin Mutter Amalia um ſich gebildet hatte. Hier erinnerte nichts an Standesunterſchiede, die ihn in der Converſation zurückhaltend machten. Die Fürſtin ſelbſt hatte den Muth, ſich über die eingeführte Convenienz und das, was man in gewiſſen Kreiſen der höhern Geſellſchaft für ſchicklich hält, wegzuſetzen, und der gebildete Geiſt konnte hier in eigenthümlicher Hülle frei, friſch und heiter erſcheinen.

Mit Wieland, dem gefeierten Gesellschafter und warmen Verehrer der Herzogin, blieb Schiller immer befreundet. Freilich stand er jetzt, wo er sich zur Vollendung seiner Poesie erhoben hatte, und eines solchen Ruhms und des Beifalls der Besten genoß, Wielanden ganz anders gegenüber, als vor eilf Jahren, während seines ersten Aufenthalts in Weimar. Die Differenz beider Naturen war unterdeß durch Schiller's nicht ganz billigende Aeußerung über Wieland's Poesie [1]) und bei Gelegenheit der Xenien klar hervorgetreten. Aber den Menschen mußte Schiller in Wieland immer achten und lieben, und so blieben beide Männer durch ein offenes, redliches Vertrauen einander befreundet, um so mehr, als Wieland immer bereitwillig Schiller's höhern Genius anerkannte und sich ihm untergeordnet zu haben scheint.

Von Herder'n dagegen entfernte sich Schiller, wie Goethe, mit den Jahren. Gerade die Horen, welche, da Herder in der ersten Zeit ein fleißiger Mitarbeiter war, ein Bindungsmittel hätten seyn können, dienten dazu, beide Männer aus einander zu rücken. Von der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung sagte zwar Herder alles Gute, erklärte sich aber mit manchen Urtheilen über Schriftsteller nicht einverstanden. Er schließt seinen Brief hierüber an Schiller mit den Worten: „Da die Abhandlung noch nicht gedruckt ist, darf ich bitten, daß Sie mich

[1]) Schiller's Werke (Octavausg.), B. 12, S. 275.

aus der Zahl der Dichter weglassen? Ich gehöre wirklich mit meinen Armseligkeiten nicht hinein; und es ist dessen Probe genug, daß Sie durch Citation der zerstreuten Blätter, wie durch ein Eingangsbillet, mir dahin den Weg erst verschaffen mußten. Bei Balde bin ich bloß Uebersetzer, nicht Dichter. — Also auch um der Horen selbst willen, bitte ich, lassen Sie meinen Namen weg. Ich bin kein Dichter." Eine gereizte Stimmung ist in diesen Zeilen, wie in früheren, nicht zu verkennen. Wirklich thut jetzt dieser Aufsatz, wie er uns gedruckt vorliegt, Herder's mit keiner Sylbe Erwähnung, obwohl er sonst alle, nur einigermaßen bedeutende deutsche Dichter kurz charakterisirt. Auch wurden Herder'n die Horen durch einen heftigen Ausfall von Fr. Aug. Wolf gegen seine Abhandlung „Homer, ein Günstling der Zeit," [1]) verleidet, worin er ihn eines absichtlichen Plünderns verdächtigte. Länger blieb er dem Musenalmanach treu, den er mit den trefflichsten Gedichten ausstattete; aber als die Xenien erschienen, ließ er es die Monatsschrift entgelten, und sprach ein sehr derbes Wort über sie aus.

Herder konnte in seiner amtlichen Stellung seinem Genius nicht freien Lauf lassen. Das Beste, sagte er, was ich schreibe, ist, was ich ausstreiche. Er verbitterte sich das letzte Decennium seines Lebens dadurch, daß er seine großen Zeitgenossen nicht anerkennen wollte, so daß Goethe sagte:

---

[1]) Horen 1795, St. 9.

„Ich möchte nicht in seiner Haut stecken.“ Er that sich Gewalt an und überredete Andere, daß er von dem nichts wisse, was er doch täglich sehen und hören mußte, und kam in Widerspruch mit sich selbst, indem er sich gegen fremde Ueberlegenheit sträubte. Sein Gegensatz zu Schiller spricht sich schon in Beider Styl aus. Man braucht sich nur den streng gehaltenen und festumschlossenen Styl Schiller's und zugleich die nachlässig leichte und oft zerfließende Schreibart Herder's zu vergegenwärtigen, um den großen Abstand beider Naturen gleichsam im Bilde zu schauen. Schiller beherrschte und erschöpfte Alles durch seinen tiefen Verstand, Herder umfaßte und sammelte Alles durch seine glückliche Phantasie.

Am stärksten aber kam dieser Gegensatz bei Gelegenheit der Kantischen Philosophie zur Sprache. Schon am 28. October 1794 schreibt Schiller: „Herder kann mir, wie es scheint, meinen Kantischen Glauben nicht verzeihen.“ Als Herder sogar gegen den Königsberger Philosophen die Feder meinte ergreifen zu müssen, und einige Sendschreiben erließ, da äußerte sich Schiller im stärksten Tone: „Die Schrift hat mich angeekelt; ich kann's nicht läugnen, sie zeigt einen gegen lautere Ueberzeugung verstockten Sinn, eine incorrigible Gemüthsverhärtung, Blindheit wenigstens, wenn keine vorsätzliche Verblendung u. s. w.“ Beim Erscheinen endlich der Herder'schen Metakritik meinte Schiller, man könne bei dieser Komödie, die bunt und lärmend genug werde, als ruhiger Zuschauer seinen Platz nehmen,

— und das Buch könne nicht allgemein genug bekannt werden.

Aus gleicher Quelle mit diesem Widerwillen gegen Herder's Metakritik und dessen ganze Art zu philosophiren, floß auch Schiller's Gleichgültigkeit gegen die Systeme, welche Schelling und Fichte nach Kant aufstellten. Mit Schelling, so lange dieser in Jena lebte, stand er in freundschaftlichem Verhältnisse, und einige an Schiller gerichtete Briefe sprechen Dankbarkeit und Vertrauen aus — seiner Philosophie aber konnte der kritische Denker so wenig beipflichten, als es ihm unmöglich war, sich in zurückgelegte Bahnen zu versetzen. Auf diesem schnell verlassenen Standpuncte war ja die „Theosophie des Julius" entstanden, durch welche Schiller die Grundideen der Schelling'schen Lehre vorausnahm, und deren Unhaltbarkeit er im letzten Briefe des Raphael an Julius hinlänglich nachgewiesen hatte.

Noch weniger, als mit Herder, entstand mit Jean Paul Friedrich Richter ein Verhältniß, der sich damals in Weimar niedergelassen hatte und bis zum Frühjahre 1800 hier lebte. Als Jüngling hätte sich Schiller mit einem so hoch begeisterten, rein fühlenden, reich ausgestatteten Geiste ohne Zweifel innig befreundet; jetzt aber stieß ihn die Regellosigkeit seiner Werke ab. Wie hätte der disciplinirteste unter den Dichtern, der die Schönheit ganz in der vollendeten Form suchte, an den Producten der sittlich trunkenen genialen Ungebundenheit auch des herrlichsten Menschen

Gefallen finden können? Er hätte das Resultat seiner ästhetischen Studien und so vieler Verhandlungen mit Goethe aufgeben, ja sich selbst vernichten müssen! Uebrigens wußte er sein Gutes zu schätzen. Goethe hatte ihm 1795 den Hesperus zugeschickt. Schiller antwortete: „Das ist ein prächtiger Patron, dieser Hesperus, den Sie mir neulich schickten. Er gehört ganz zu dem Tragelaphengeschlechte, ist aber dabei gar nicht ohne Imagination und Laune, und hat manchmal einen recht tollen Einfall, so daß er eine lustige Lectüre für die langen Nächte ist. Er gefällt mir noch besser, als die Lebensläufe." Im folgenden Jahre besuchte Richter, nach einem längern Aufenthalte in Weimar, unsern Freund. Er berichtet selbst über diesen Besuch: „Ich trat gestern vor den felsigten Schiller, an dem, wie an einer Klippe, alle Fremden zurückspringen. Er erwartete mich aber, nach einem Briefe von Goethe. Seine Gestalt ist verworren, hartkräftig, voll Edelsteine, voll scharfer, schneidender Kräfte — aber ohne Liebe. Er spricht beinahe so vortrefflich, als er schreibt. Er war ungewöhnlich gefällig, und setzte mich durch seinen Antrag auf der Stelle zu einem Collaborator der Horen um, und wollte mir einen Naturalisationsact in Jena einreden." Und welchen Eindruck machte er selbst dagegen auf den Andern? „Ich habe," äußert sich Schiller gegen Goethe, „ihn ziemlich gefunden, wie ich ihn erwartete: fremd, wie Einer, der aus dem Monde gefallen ist, voll guten Willens und herzlich geneigt, die Dinge außer sich zu sehen, nur

nicht mit dem Organe, womit man ſieht. Doch ſprach ich ihn nur einmal und kann alſo noch wenig von ihm ſagen.“ Es war das Jahr des Xenienalmanachs, worin Jean Paul um ſo eher bedacht wurde, da er ſich in Bezug auf Goethe in einem Briefe an Knebel die „arrogante“ Aeußerung erlaubt hatte, man bedürfe in ſo ſtürmiſchen Zeiten eher eines Tyrtäus, als eines Properz. Hiermit war die Trennung öffentlich ausgeſprochen, der Krieg erklärt. Als er im Herbſte 1798 in Weimar ſeine Wohnung aufgeſchlagen hatte, ſchloß er ſich ganz an den vereinzelt ſtehenden Herder an, welcher in ſeinem bittern Unmuthe Jean Paul's reichen, überſtrömenden Dichtergeiſt, ſein für Tugend ſchlagendes Herz weit über die gemüthloſen, nur formgerechten Producte jener Anderen ſtellte: „denn er bringe wieder neues, friſches Leben, Wahrheit, Tugend, Wirklichkeit in die verlebte und mißbrauchte Dichtkunſt.“ Iſt es zu verwundern, daß auch Richter für einen ſolchen warmen Verehrer Partei nahm? Es dünkte ihm ſchön, ſich für den geliebten Mann aufzuopfern. Als er endlich Herder's Metakritik in der Handſchrift verbeſſerte und mit Anmerkungen verſah, hatte er es mit Schiller ganz und für immer verdorben, und ſeiner geſchieht von der Zeit an in den Briefen nirgends mehr Erwähnung.

Indem ich hier von Mißverhältniſſen ſpreche, wie ſie in dem ſelbſtſtändigen Entgegentreten der bedeutendſten Menſchen am leichteſten ſich bilden können, ſey mir erlaubt, noch über die eigene Stellung Schiller's zu den beiden

Schlegel ein paar Worte zu ſagen, ehe ich zu ſeinem engſten Lebenskreiſe in Weimar zurückkehre. Beim Beginne der Horen und des Muſenalmanachs trat er mit den talentvollen, vielfach gebildeten und aufſtrebenden Brüdern, beſonders mit dem jüngern, in ein freundſchaftliches literariſches Verhältniß. Auguſt Wilhelm Schlegel ſtattete die Horen, ſo wie die erſten vier Muſenalmanache mit ſchätzbaren Beiträgen aus. Er übernahm es, über die Poeſieen der Horen für die allgemeine Literaturzeitung Recenſionen zu liefern. Schlegel's noch vorhandene Briefe aus dieſer Zeit ſprechen eine ungeheuchelte Verehrung aus. Sehr feine und treffende Urtheile, die er über Schiller's damalige und frühere Gedichte fällte, Urtheile, die zum Theil mit deſſen eigenen Anſichten auf's Genaueſte zuſammentrafen, mußten ihm den trefflichen jungen Mann ſehr werth machen. Auch iſt keine Frage, daß Schiller durch ſein Beiſpiel, ſo wie durch Theilnahme, Anregung und Lehre auf Schlegel's Bildung und literariſche Laufbahn den entſchiedenſten Einfluß hatte. Als die Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung erſchienen war, welche für die Kritik und Poeſie der beiden Schlegel und ihrer Anhänger geſetzgebend wurde, äußerte ſich A. W. Schlegel darüber in einem Briefe ſo einſichtsvoll und beifällig, daß Schiller ihn in ſeiner Nähe zu haben wünſchte. Zuvorkommend fragte er bei Schlegel an, ob er nicht etwa Jena zu ſeinem Aufenthalte wählen könnte, welche Einladung lange gehegten Wünſchen begegnete. „Wie

ſehr ich mich," ſchrieb Schlegel, „auf eine Wallfahrt in dieſen Theil von Sachſen freue, der ſchon ſeit beträchtlicher Zeit, und ſeit Kurzem mehr, als jemals zuvor, ein Mittelpunct deutſcher Bildung iſt, kann ich Ihnen nicht ſagen. Ihr Beifall iſt mir bei meinen Unternehmungen die günſtigſte Vorbedeutung." Schiller meinte, er würde durch Vorleſungen im Fache der alten Literatur in Jena ſein Glück machen, und ſo ſehen wir A. W. Schlegel ſeit 1796 mehrere Jahre in Jena ſich aufhalten.

Von dieſer Zeit an traten manche Mißhelligkeiten ein, die Verſchiedenheiten im Charakter und in der Geiſtesrichtung beider Männer ſtellten ſich ſchärfer hervor, und ein Mißverhältniß, welches bald zwiſchen Schiller und dem jüngern Bruder, Friedrich Schlegel, entſtand, trennte ſie noch mehr. Auch Friedrich Schlegel ſcheint Anfangs unſerm Schiller ſehr zugethan geweſen zu ſeyn. In noch vorhandenen Briefen bringt er ihm für die Belehrungen, die er aus ſeinen äſthetiſchen Abhandlungen erhalten, den wärmſten Dank, und ſagt, die Philoſophie der Kunſt ſey durch Schiller in wenigen Monaten um viele Jahre älter geworden, er habe um die Wiederherſtellung der Kunſt einen zweifachen Lorbeer verdient. Aber Schiller war ihm bald entſchieden abgeneigt, namentlich ſeitdem er ſich ungünſtig über den Muſenalmanach von 1796 geäußert, wofür Schiller ſeine Gallomanie im nächſten Almanach in einer Reihe von Xenien geißelte. Friedrich Schlegel rächte ſich durch eine bittere Recenſion der Horen, und da Schiller

seinen Bruder, wie es scheint, im Verdacht hatte, jene Beurtheilung mit verfaßt, oder doch vor ihrer Veröffentlichung um sie gewußt zu haben, so kündigte er ihm jedes fernere Verhältniß auf. Das Nähere dieses Zerwürfnisses ist nicht bekannt, aber es hat sich noch ein Brief erhalten, worin August Wilhelm und seine Gattin ihre Unschuld an dem Schritte des Bruders betheuern und ihr tiefes Bedauern ausdrücken, daß August Wilhelm Schlegel in Gefahr stehe, ein Glück einzubüßen, welches ihm so nahe am Herzen liege.

Eine mündliche Verständigung scheint wieder ein leidliches Verhältniß hergestellt zu haben, denn August Wilhelm blieb ein rüstiger Mitarbeiter der Horen und des Musenalmanachs. Aber in dem Briefwechsel mit Goethe spricht sich seit jenem Bruche mit Fr. Schlegel eine Abneigung gegen beide Brüder aus, welche zunahm, je mehr sie von der strengen classischen Form zu Gunsten der romantischen Dichtung abwichen. Denn sie bildeten die Grundunterscheidung der naiven und sentimentalischen Dichtung ganz anders aus, als sie ihr Urheber im Sinne hatte. Während Goethe immer milder, oder soll ich sagen billiger? von dem Brüderpaare urtheilte, rügte Schiller in seinen Briefen „die vielen egoistischen und widerwärtigen Ingredienzien", womit die Tugend eines gewissen Ernstes und eines tiefern Eindringens in die Sachen, die man allerdings beiden Schlegel, besonders aber dem jüngern, nicht absprechen könne, gemischt sey, sprach von der „Dürre, Trockenheit

und sachlosen Wortstrenge“ ihrer ästhetischen Urtheile; ja er kam endlich, wie Goethe bei Eckermann sagt, bis zu dem nicht zu verantwortenden Ausspruche, daß ihm Kotzebue lieber sey, als diese Kritiker, weil der doch etwas hervorbringe. Vielleicht war es auch ihre immer ausschließender werdende Vergötterung Goethe's und jener Satz (den er ganz auf sich deuten konnte und der den Stab über seine Dichtweise brach), daß das wahre Hervorbringen in Künsten ganz bewußtlos sey, was Schiller erbitterte. Es kam das leichte, bisweilen aber doch auch etwas oberflächliche Talent und der große Umfang des historischen und sprachlichen Wissens beider Brüder dazu, welches aber mit weniger scharf zersetzendem und tief eindringendem Urtheile, ja bei Fr. Schlegel mit einer gewissen verworrenen Trübheit des Geistes verbunden war, — was alles zusammen ihr Wesen dem seinigen heterogen machte. Solche Differenzen konnten eine entschiedene Antipathie hervorrufen, da sie sich noch tiefer in die Charaktere hinabsenkten. Während die Schlegel Schiller's moralischen Enthusiasmus und die sittlich-philosophische Höhe seiner Muse als Bornirtheit belächeln konnten, mochten ihm manche Momente ihres freiern oder ungebundenen Lebens als Libertinage und Frivolität zuwider seyn. Aber es erleidet keinen Zweifel, daß der ältere Bruder einen Theil der Abneigung tragen mußte, welche eigentlich nur dem jüngern galt.

Nach solchen Zerwürfnissen ist es doppelt angenehm,

über freundliche Beziehungen zu sprechen, die von Jena aus fortbestanden, oder sich in Weimar enger knüpften.

Unter den Frauengestalten zog ihn besonders Amalia von Imhof, die Verfasserin der Schwestern von Lesbos, an, die auch von Goethe ausgezeichnet wurde. Auch mit Frau von Stein und Charlotte von Kalb, mit welcher er schon von Mannheim her befreundet war, lebte er jetzt wieder an Einem Orte zusammen. Letztere war eine von den Frauen, welche für Schiller's Bildung von entschiedenem Gewichte waren, und wenn sie ihm auch jetzt nicht mehr so viel seyn konnte, als in Mannheim, so stand er ihr doch fortwährend nahe, wie aus ihren vielen Briefen an ihn hervorgeht. Geistreich, ideenvoll, vielseitig gebildet, in ihrer kühnen Seelenstärke beinahe ihrem Geschlechte entwachsen und durch kein Herkommen beschränkt, zugleich voll glühender Empfindung und von nüchternem, scharfem Blicke in's Leben — so war dieses Weib, wohl eine der merkwürdigsten Frauen Deutschlands, die mit den in neuester Zeit in der Literatur berühmt gewordenen alle außerordentlichen Eigenschaften gemein hat, ohne, bei soliderer Cultur des Verstandes, ihre krankhafte Ueberspannung zu theilen. Man kennt diese Frau durch die begeisterte Schwärmerei, mit der sie sich eine Zeit lang an Jean Paul anschloß, den sie sogar heirathen und sich von ihrem Manne scheiden lassen wollte, und durch ihre hinreißenden Briefe an den geistesverwandten, sittlich zärtlichern Dichter. Auch in den Briefen an Schiller zeigt sie sich als ein

großherziges, denkendes, seltenes Weib, welches sich für Philosophie eben so sehr, als für Dichtkunst interessirte. Ihre Schilderungen der gesellschaftlichen Zustände sind fein und schlagend, wir treffen überall auf wahre Bemerkungen und häufig auf „ewige Geistesworte, mit warmem Herzblute geschrieben," treu malt sich in ihren Worten ihr Seelenleben, und ihre tiefen Leiden erschüttern unser Herz. Das Leben dieser Freundin Schiller's verdiente in hohem Grade charakterisirt und eine Auswahl ihrer Briefe bekannt gemacht zu werden.

Unter den ausgezeichneten Männern Weimars war der geheime Rath von Voigt einer von denen, mit welchen Schiller fortwährend in nahem Verhältnisse blieb. Dieser treffliche Mann nahm auch an den trockensten Berufsarbeiten ein reges Interesse, wenn er davon einigen Nutzen und Dienst für seine Mitbürger hoffen konnte. Er erleichterte sich die Last des Actenwesens und hielt sich bei dem Mechanismus der Geschäfte den Geist elastisch durch das freie Spiel der Dichtkunst. Als er beim Herzoge die Zusicherung erwirkt hatte, daß Schiller's Gehalt im Nothfalle verdoppelt werden sollte, benachrichtigte er ihn hiervon mit den Worten: „Es ist mir eine besondere Freude, durch meine geringen Dienste zur Erfüllung Ihrer Wünsche beigetragen zu haben, in der eigennützigen Ueberzeugung, daß Sie nunmehr Ihren Freunden und unserer literarischen Republik in Jena ferner angehören werden, und daß Sie mich Ihrerseits ferner des Namens Ihres Freundes

würdig halten, den ich mir so gern gebe." Ein so herzlich eingeleitetes und von Schiller sorgfältig unterhaltenes Verhältniß knüpfte sich noch fester, als die Schiller'sche Familie sich nun in Weimar niedergelassen; und der edle, durch seine amtliche Stellung und Verbindung mit dem Hofe höchst einflußreiche Mann leistete Schiller und seinem Schwager Wolzogen wesentliche Freundschaftsdienste.

Demselben Kreise der Gesellschaft gehörte auch Friedrich von Einsiedel an, der als Geheimer Rath und Oberhofmeister in Weimar lebte, und sich unter anderen poetischen Schriften besonders durch seine Bearbeitung der Brüder des Terenz für das Theater bekannt gemacht hat. Thätiger Eifer für Poesie und Schauspielkunst, die er auch theoretisch zu ergründen suchte, hielten ihn in Verbindung mit Schiller, und Frau von Wolzogen schildert ihn als einen heitern, kenntnißreichen Mann von kindlich naivem Sinne, gutmüthigem Humor und vollkommener Sicherheit im Umgange. Ob aber Schiller mit Knebel, dem frühern Erzieher des Prinzen Constantin, häufigen Umgang hatte, möchte ich bezweifeln. Uebrigens erschienen die von Knebel übersetzten Elegieen des Properz ursprünglich zerstreut in den Horen.

Eine eigene Stellung hatte Schiller zu dem Oberconsistorialrath und Gymnasialdirector Böttiger. Er mochte ihn eigentlich nicht und zürnte ihm einmal höchlich wegen der unbesonnenen Verwendung eines Manuscripts; aber er konnte den gelehrten, mit Allem bekannten Mann auch

nicht entbehren, und seine sich unterordnende und anschmiegende Dienstbarkeit war nicht leicht abzuweisen. Schiller holte sich öfters, z. B. als er seinen Ibykus dichtete und beim Entwurfe des Warbeck, über historische Dinge Rath bei ihm, und mochte sich auch wohl seiner höchst feinen Kunsturtheile erfreuen. Freilich übereilte Böttiger sich auch bisweilen in seinen Aussprüchen, wie z. B., als er den Octavio Piccolomini in einer Recension einen „Buben" nannte, was er auf Schiller's Verweis reuig zurücknahm.

Wie Goethe Schiller'n von Böttiger, der ihm zuwider war, abzog, so befreundete er ihn mit dem Maler Meyer, auf welchen jener bekanntlich außerordentlich viel hielt. Meyer scheint sich Schiller'n durch einen anspruchslosen, ehrlichen und ernsten Sinn achtbar gemacht zu haben. Er war ihm, wie in noch höherm Grade Goethe'n, dadurch von unschätzbarem Vortheile, daß er ihn in Verbindung mit der bildenden Kunst und ihren Erzeugnissen setzte, und ihm Gelegenheit gab, seine Natur nach dieser Seite hin auszudehnen. Er war häufig als der dritte mit ihm und Goethe zusammen. Von eigentlicher idealer Bildung und höherer intellectueller Cultur scheint indeß nicht viel in Meyer gewesen zu seyn, was mit Schiller hätte correspondiren können.

So trat Schiller in Weimar in einen bunten Kreis von Persönlichkeiten und Beziehungen ein. Aber wie zu seinem Geschäfte, so kehrte er von allen Menschen, die bewundernd, verehrend, liebend, oder auch oft neugierig

seinen Umgang, seinen Anblick suchten, zu Goethe zurück. Goethe's gewaltige Persönlichkeit und unbestechliches Kunsturtheil wogen ihm alles Andere auf, so wie Goethe selbst den beglückenden Genuß seines Genius am leichtesten bei Schiller fand, und sich in seiner Unterhaltung am willigsten die strenge Seele lös'te. Nur das Erzeugniß hielt er für tüchtig, welches die Probe vor dem kernfesten Verstande und der gediegensten Natur bestanden hatte. An der Rührung empfindsamer Seelen und dem wohlfeilen Beifalle der Menge war ihm wenig gelegen. Die Journalkritik berührte ihn kaum mehr, seit er des überwältigenden Eindrucks seiner Dichtung auf die besten der Zeitgenossen gewiß war. Manche Journale, wie z. B. das von Merkel, wurden von den Freunden nie eines Blickes gewürdigt.

Seine Gesundheit war noch immer wenig befestigt. In dem ersten Winter, den er in Weimar zubrachte, ließ er sich häufig in einer Sänfte austragen, um sich der Kälte weniger auszusetzen. Gegen das Frühjahr scheint er diese Vorsichtsmaßregel unterlassen zu haben. Da verfiel er aber in ein Katarrhalfieber, welches seine Arbeiten auf einige Zeit gänzlich unterbrach, und ihm selbst sogar lebensgefährlich schien. Gegen Ende März schreibt er: „Leider habe ich die schöne Luft nur vom Fenster aus genossen, aber auch so mich daran gelabt." Er wagte sich dann wieder zum Hause hinaus; aber „die gewaltsame

Wirkung der Luft erschreckte ihn", und das Treppensteigen griff ihn sehr an.

Schiller's Hauptarbeit bis in die Mitte des Jahres 1800 war mit einer kurzen Unterbrechung, während welcher er den Macbeth dem deutschen Theater gerecht machte, Maria Stuart, mit deren Betrachtung sich das nächste Capitel beschäftigen wird.

---

## Siebentes Capitel.

### Maria Stuart. Gleichzeitige lyrische Gedichte.

Maria Stuart, wie wir bereits wissen, am 4. Juni 1799 begonnen, wurde nach mehrfacher Unterbrechung erst ein Jahr später auf dem herzoglichen Schlosse Ettersburg, welches einsam auf einer waldumringten Anhöhe liegt, vollendet. Schiller pflegte, wenn er durch Besuch gestört wurde, im Scherze zu sagen, er wünschte, daß ein Potentat ihm Gefährliches zutraute, und ihn auf einige Zeit in eine Bergfeste mit schöner Aussicht einsperrte, ihm aber nichts abgehen und ihn auch auf den Wällen herum spazieren ließe. Da sollten Werke so recht aus Einem Gusse entstehen! Während er in seinem glücklichen Asyle mit dem letzten Acte beschäftigt war, hatten die Proben der ersten in Weimar schon begonnen. Das Stück wurde hier am 14. Juni 1800, unmittelbar vor der Abreise der

Gesellschaft nach Lauchstädt, gegeben, und am 3. Juli erschien es zu Lauchstädt auf der Bühne. Die Sensation, die es hier machte, war beispiellos. „Den Cassirer", heißt es darüber in einem Briefe des Schauspielers H. Becker, „hat man gar nicht zur Casse kommen lassen. Nachmittags um halb drei Uhr hatte man schon alle Billets aus seiner Wohnung abgeholt. Die Wuth der Menschen zu dem kleinen Hause war so groß, daß wir die Musici aus dem Orchester auf die Bühne placirten, und dieses mit Zuschauern vollpfropften. Sie boten einander selbst für ein Billet, welches acht Groschen kostete, drei Thaler." Dagegen wird uns versichert, daß das Weimar'sche Publicum die Tragödie zuerst mit getheiltem Beifalle aufgenommen habe. Idealische Gestalten, wie Max und Thekla, seyen vermißt worden; auch habe Mancher an dem Zanke der Königinnen und noch mehr an der Abendmahlscene Anstoß genommen. Bei der zweiten Aufführung in Weimar, im nächsten Herbste, wurde alles Störende beseitigt, und überhaupt Mancherlei geändert und abgekürzt.

Diese Tragödie streckt ihre Wurzeln durch eine Reihe von Jahren, bis zur Jugend Schiller's. Als ihn 1783 im einsamen Bauerbach die ersten Phantasieen des Glockenlieds umschwebten, faßte er auch zuerst den Gedanken, das unglückliche Schicksal der schottischen Königin dramatisch zu bearbeiten. Mehr, als eine Lebensperiode hindurch, lag die Idee verborgen in der Seele des Dichters, bis sie sich endlich in demselben Jahre entfaltete, wo auch das

Gebilde der Glocke an den Tag trat. Nach Beendigung des Wallenstein, als Schiller im Mißbehagen über die ungewohnte Ruhe sich rasch nach einem neuen Werke umsah, boten sich ihm zwei alte Plane dar, die Maltheser und Maria Stuart. Ohne Zweifel würde er die noch vor Kurzem wieder aufgenommenen Maltheser vorgezogen haben, wenn er hier nicht wieder auf Militairisches und Kriegerisches gestoßen wäre. Aber sein Herz sehnte sich nach einem rein menschlichen Gegenstande, worin er die zarten Empfindungen der Humanität voll aussprechen konnte, wie im Wallenstein das Hochgefühl der Freiheit vorwaltet. Wie konnte er bei einer solchen Gemüthsverfassung an einem Stücke Gefallen finden, in welchem kein einziges Weib spielt? Dieß bestimmte ihn für Maria Stuart. Am 19. März 1799 schrieb er an Goethe: „Neigung und Bedürfniß ziehen mich zu einem frei phantasirten, nicht historischen, und zu einem bloß menschlichen und leidenschaftlichen Stoffe, denn Soldaten, Helden und Herrscher habe ich für jetzt herzlich satt.“ Von einem selbst erfundenen, „frei phantasirten“ Gegenstande hielt ihn Goethe oder eine bessere Ueberlegung auch dießmal noch zurück; aber sein neues Stück von dem Boden der Freiheit und der Geschichte auf den Grund des Herzens und der Leidenschaft zu verpflanzen, daran konnte ihn nichts hindern.

Aus diesem Gesichtspuncte muß der Charakter der Maria aufgefaßt werden, deren Person und Schicksale

beinahe den ganzen Inhalt des Trauerspiels erschöpfen. Es wird uns ein höchst liebenswürdiges Weib vorgeführt, welches die Verirrungen ihres Herzens durch Leiden und Tod abbüßt. Diesem Hauptzwecke muß jedes andere historische Verhältniß weichen oder dienen. Daher ist auch die Schiller'sche Maria nicht als Mutter gemalt (ihres Sohnes wird nur einmal beiläufig in Act 1, Sc. 7 erwähnt), und kann es nicht seyn — sie wäre um den tiefsten Schmerz, aber auch um einen großen Trost reicher, und die Welt ihrer Gedanken und Empfindungen wäre wesentlich verändert. Aber auch als Königin hat sie uns der Dichter eigentlich nicht zeichnen wollen — ja er hat sie als bloßes Weib in Gegensatz zu einer Königin überhaupt gestellt, welches die Elisabeth ist. Berührt sie das Schicksal ihres Volks? Entwirft sie irgend einen Plan für das Wohl ihres Reichs? Von ihren letzten Segenswünschen ist ihr Vaterland ebensowohl als ihr Sohn ausgeschlossen. Ihr königlicher Stand ist ihr nur eine Vertheidigungswaffe gegen Elisabeth, und ihrer königlichen Würde gedenkt sie nur, um sich an derselben gleichsam symbolisch ihre hohe Weiblichkeit auszusprechen (z. B. Act 5, Sc. 6: „Die Krone fühl' ich wieder auf dem Haupt").

Die Maria der Geschichte stieg, fünfundvierzig Jahre alt, mit ergrauten Haaren, früh gealtert, aller Schönheit entblößt, vom Krankenlager auf's Blutgerüste, die der Tragödie strahlt im vollsten Jugendglanze. Leicester liebt sie, Mortimer ist für sie entzündet, auch Parry, Babington

und „die Unzähligen, die ihren Tod in gleichem Wagstück fanden", hatten nach Schiller zunächst nur aus Schwärmerei für die schönste aller Frauen eine Staatsumwälzung versucht. Wie eine Ate des ewigen Kriegs, sagt Burleigh, habe sie mit der Liebesfackel das Reich entzündet. So hat Schiller in der Maria die volle weibliche Anmuth darstellen wollen, deren Zauber noch durch Leiden erhöht wird.

Schiller's Maria Stuart ist im umfassenden Sinne des Wortes Mensch, Weib: sie ist es auch durch ihre Fehler und Vergehungen. Haß und Rachegedanken toben in ihrem Busen, und ihr eitel hoffendes Herz ist bis zu dem Gange nach dem Schaffot von irdischer Liebe erfüllt. Nach der Theorie des Aristoteles hat Schiller gute und schlimme Eigenschaften in dem Charakter seiner Heldin gemischt, und darin, wie mir däucht, sehr weise gehandelt. Litte und stürbe Maria ganz unschuldig, so wäre unsere tiefste Empfindung empört, und die Alles erdrückende Last des Mitleids ließe kein freies ästhetisches Wohlgefallen aufkommen; litte und stürbe sie ganz schuldig, so wäre unsere Theilnahme an ihrem Schicksale sehr geschwächt, und unser Mitgefühl auf das kleinste Maß herabgesetzt. Der Dichter verknüpfte Schuld und Unschuld mit einander, und schärfte so von der einen Seite das Mitleid, indem er es von der andern Seite mäßigte. An dem Verbrechen, dessentwegen sie sterben muß, an der Verschwörung des Babington, hat die Schiller'sche Maria (freilich abweichend

von der hiſtoriſchen) keinen Theil; ſie büßt aber durch ihre Kerkerleiden und den ungerechten Urtheilsſpruch die Vergehungen ihrer früheren Jahre. Durch die fromme Ergebung, womit ſie ihre Leiden erträgt und dem Tode entgegengeht, verwandelt ſie gleichſam ihre nothwendigen Leiden in Wirkungen ihres freien Willens, und erwirbt ſich ſo unſere Achtung.

Dem leichtſinnigen, menſchlich fehlenden, aber auch menſchlich bereuenden, hochherzigen, anmuthigen und ſchönen Weibe ſtellte der Dichter in Eliſabeth die egoiſtiſch berechnende Königin entgegen. Klugheit, Glück und guten Ruf hat dieſe vor jener voraus, in allem Andern ſteht ſie ihr nach. Die reine Weiblichkeit genügt ihr nicht, ſie ſetzt ihren Stolz darein, regiert zu haben, wie ein Mann, wie ein König (Act 2, Sc. 2), während Maria „ſich nur befliß, ein Weib zu ſeyn“ (Act 2, Sc. 9). Aber indem ſie dennoch ihre weiblichen Neigungen ihren ſtrengen Regentenpflichten vorzieht, wird ſie zur Unnatur. Indeß weiß ſie ſich den Schein der Herzenseigenſchaften zu geben, welche ihr fehlen, weßhalb Schiller ſie in einem Briefe an Goethe ſeine „königliche Heuchlerin“ nennt.

Die Rolle des Duldens iſt der Maria, die des Handelns der Eliſabeth zugetheilt. So mancherlei äußere, politiſche Motive nun auch Schiller verbunden hat, welche die engliſche Königin zur Beſtätigung des Todesurtheils über Maria zu beſtimmen ſcheinen, ſo iſt doch der eigentlich entſcheidende Beweggrund ihrer Handlung, den uns ein

Selbſtgeſpräch (in Act. 4, Sc. 10) enthüllt, ein innerer, perſönlicher. Sie muß die Rechtsanſprüche der Maria, die ſie zittern machen, als begründet anerkennen, weil ſie ſelbſt nicht aus einer rechtmäßigen Ehe entſproſſen ſey, und will durch die Vertilgung der Stuart den Zweifel an ihrer fürſtlichen Geburt vertilgen. Wie hätte aber die Eliſabeth der Geſchichte je Urſache gehabt, ihr gutes Recht auf den Thron und ihre eheliche Geburt zu bezweifeln! So verkleinert der Dichter den Charakter der hiſtoriſchen Eliſabeth, indem er ſie ihrem weltgeſchichtlichen Standpuncte entrückt, und ſie, welche doch allein die Rolle einer Regentin ſpielt, wie ein ganz gewöhnliches Weib handeln läßt.

Ueberhaupt hat hier Schiller ſo viel Hiſtoriſches verrückt und übergangen, und ſo Vieles hinzugedichtet, daß dieſe Tragödie von der Geſchichte beinahe eben ſo ſehr abweicht, als Don Carlos. Er opferte aber all dieſes Thatſächliche auf, um das Trauerſpiel in ſeinem Sinne zu Stande zu bringen. Der Geſchichte mußte Gewalt angethan werden, wenn ein Weltdrama ſich in ein leidenſchaftliches Perſonenſtück verwandeln ſollte. Daher werden auch alle die gegen unſere Tragödie eingenommen ſeyn, welche mit den geſchichtlichen Verhältniſſen bekannt ſind, während diejenigen an ihr großes Wohlgefallen finden, welche keine geſchichtlichen Erinnerungen mitbringen.

Wie Maria gegen Eliſabeth, ſo iſt Leiceſter gegen Mortimer, und Burleigh gegen Shrewsbury und Paulet

in Contraſt geſtellt. Leiceſter iſt ein vollendeter Höfling, in welchem mehrere Züge des Alba im Don Carlos wiederkehren. Der Vortheil führt ihn, und alle Künſte und Mittel ſtehen ihm zu Gebote, ſeine ehrgeizigen Zwecke zu erlangen, nur zuletzt macht die menſchliche Natur ihr beſſeres Recht gegen ihn geltend. Mit einer ähnlichen Verachtung, wie ſie Don Carlos dem Alba entgegenträgt, ſieht Mortimer auf dieſen Leiceſter herab. Er bemitleidet, beſpöttelt ihn, ſelbſt nicht im Tode mag er ſeinen Bund (Act 4, Sc. 4)! Mortimer's Charakter ruht ganz auf zwei Elementen, auf Religionsfanatismus und ſinnlicher Liebesgluth, und offenbar hat Schiller in ihm den tiefgrübelnden nordiſchen Prinzen im Geiſterſeher mit einigen Modificationen auf die Bühne gebracht, ſo wie auch die beiden Frauen, für welche ſie ſchwärmen, die ſchöne Griechin und Maria, ſo nahe zuſammenrücken, daß ſie nur Eine Perſon in verſchiedener Lage zu ſeyn ſcheinen. Es beweiſ't aber mehr, als Alles, den Fortſchritt Schiller's in ſeiner äſthetiſchen Bildung, daß es ihm möglich war, vermittelſt der Figur des Mortimer eine ihm widerſtrebende Religionsform mit einer augenſcheinlichen poetiſchen Vorliebe zu ſchildern, wenn er gleich dieß nur durch eine Illuſion erreichte, indem er bei Darſtellung des katholiſchen Cultus eigentlich den antik heidniſchen im Sinne hatte oder wenigſtens als leitende Idee gebrauchte. Mortimer iſt der tiefſte und mächtigſte Charakter des Stücks. Aus ſeinem Munde allein hören wir einige philoſophiſche

Sätze, während sonst unsere Tragödie (ganz ungleich dem Wallenstein) von Metaphysik beinahe keine Spur zeigt. Ueber den Charakter des Burleigh und seiner beiden Gegengestalten, Shrewsbury und Paulet, genügt Weniges. Daß Burleigh auf die Vollstreckung des Todesurtheils dringt, würde ihn uns in dem Falle, daß er aus objectiven Staatsgründen handelte, als einen achtungswerthen Mann darstellen. Aber überall blickt eine kleinliche Leidenschaftlichkeit durch, die eines Staatsmannes eben so unwürdig, als dem Leser unerklärlich ist. Er hat gar keinen Grund, die unglückliche Gefangene persönlich zu hassen. Shrewsbury ist der ehrliche Graf Lerma im Don Carlos, und Paulet's harte Rechtlichkeit erscheint im letzten Acte durch den Tod seines Neffen erweicht.

Die Organisation des ganzen Trauerspiels muß als eine meisterhafte bezeichnet werden. Der Plan ist einfach, der Gang gerade. Die einzelnen Theile fügen sich nicht nur ungezwungen, sondern auch anschaulich an einander. Zum Theil kam dieß daher, daß Schiller dieses Stück sogleich für das Theater ausarbeitete; denn die Rücksicht auf das Theater leistete ihm denselben Dienst, den er sonst von einem historischen Stoffe erwartete: sie beschränkte ihn. Alles ist hier einfacher, klarer, mehr künstlerisch behandelt, und für die Phantasie zugerichtet, als in früheren Dramen. Schiller sagt, er habe seinen Stoff nach der Euripideischen Methode behandelt, welche in der vollständigsten Darstellung des Zustandes bestehe. Diese

durchgeführte Schilderung hat seinem Werke offenbar die Dichtheit und das Kernhafte gegeben, welches die objective Darstellung begründet, die er in dieser Tragödie nicht verließ, ungeachtet er von der Geschichte so sehr abwich. Nur ist die Zeichnung hier, den Hauptpersonen und dem Grundmotive des Ganzen gemäß, zarter, feiner, inniger, gefühlvoller. Es sollten ja die Zustände eines leidenden Weibes vorgeführt werden. Ungeachtet aber die Darstellung so lichtvoll ist, so enthält doch das Trauerspiel Einiges, was den harmonischen Eindruck stört, worüber wir indeß den weiter forschenden Leser auf unser größeres Werk [1]) verweisen müssen.

Endlich hätten wir uns noch über das Grundmotiv der ganzen Dichtung näher zu verständigen, und die Stellung der Maria Stuart zu früheren Stücken genauer anzugeben.

Man würde irre gehen, wenn man den ebenen, geraden Weg der Schiller'schen Jugenddramen, wie er im ersten Theile dieser Schrift nachgewiesen ist, auch in der Folge der Tragödien aus dieser dritten Periode aufsuchen wollte. Was dort aus einem unbewußten Triebe hervorging, mußte nach einem einfachen Gesetze ablaufen; aber die besonnene Kunst, mit welcher Schiller im dritten Zeitraume dichtete, verfolgt im Anfange verschlungenere Wege, bis sie endlich, nach manchen Abbiegungen, die schönste Bahn findet, auf

---

[1]) Th. 4, S. 273 ff.

welcher sie, gleichsam als eine zweite, erhöhte Natur, unverrückt fortwandelt. Die Grundmotive zu der ersten Serie der Tragödien bot allein die dunkel schaffende Natur in der Brust des Dichters dar; jetzt aber schwebt er mit wacher Selbstbestimmung über der Hauptidee und der ganzen Behandlung. Wie sollten beide Processe, jener einfache und dieser zusammengesetzte, unter ein Gesetz fallen?

Schiller's Jugenddramen gingen alle von seinen Freiheitsideen aus, denen sich die starren Gesellschaftsformen verhängnißvoll entgegenstellten. Im Wallenstein versuchte er, das antike Schicksal zur Grundlage des Ganzen zu machen, wurde aber durch die Natur des Stoffes und die frühere Anlage des Stückes gezwungen, als zweites Princip die bestehende Welteinrichtung, gegen die Wallenstein kämpft, eingreifen zu lassen. Auf keiner dieser Hauptideen ruht nun unsere Tragödie, aber beide sind in den Hintergrund gestellt und verkündigen sich aus der Ferne, mit dem Unterschiede jedoch, daß eigentlich die großen weltgeschichtlichen Formen den Horizont begränzen und erfüllen, und die Schicksalsideen nur als seltene symbolische Figuren vorüberwandeln. So hat der Dichter hier weder das eine noch das andere Princip aus den Händen gelassen, aber er hat keines als leitende Idee gebraucht. Maria Stuart ist das Exemplar eines neuen Genre, so wie auch die folgenden Stücke uns neue dramatische Gattungen repräsentiren. Diese Tragödie ist ein pathetisches Charakter- und Situationsstück auf ungeheurem Grunde,

an welches kein anderes Schiller'ſches Drama als Maßſtab angelegt werden darf.

Es handelt ſich hier nicht darum, eine neue Ordnung zu bauen, wie im Don Carlos, eine neue Dynaſtie zu gründen, wie im Wallenſtein. Maria wollte früher England mit Schottland vereinigen (Act 1, Sc. 7), aber im Drama will ſie es nicht mehr. Und auch die Erhaltung beſtehender Staats- und Religionsformen iſt in der Schiller'ſchen Darſtellung nicht die Hauptſache. Eliſabeth, wird, wie wir bereits andeuteten, in ihrer Handlungsweiſe nicht durch ein politiſches, ſondern durch ein perſönliches Intereſſe geführt. An die Erhaltung ihrer politiſchen Schöpfung appellirt ſie im Ernſte nirgends, und von der Religion iſt ſie ſo wenig, als die Gräfin Terzky im Wallenſtein, auch nur berührt.

Die ſchottiſche Königin ſelbſt iſt der Gipfel der Tragödie. Sie iſt der höchſte Impuls der handelnden Perſonen. Um dieſe Sonne bewegt ſich in entgegengeſetzten Bahnen, in Zuneigung und Abneigung, alles Andere; und nur einige Nebenperſonen blicken weiter zu dem Allgemeinen und Ganzen hinauf. Das Grundmotiv iſt mit der Heldin des Stücks eins, und es gibt in dieſer Tragödie nichts Höheres und ſoll nichts Höheres geben, als ihre Perſon. Hätte der Dichter, wie etwa im Don Carlos, die Hauptabſicht gehabt, allgemeine Ideen durchzuführen, ſo hätte er das Geſammtintereſſe, welches er in ſeiner Maria vereinigen und perſönlich halten wollte,

getheilt und geschwächt. Ja er fürchtete, scheint es, den tiefen und dauernden Antheil, den er für den Charakter, die Leiden und das Schicksal dieser Frau gewinnen wollte, auch dadurch zu beeinträchtigen, wenn er die Elisabeth von großen und welthistorischen Ideen begeistert und geführt seyn ließ. Aber er glaubte die Einheit des Interesses, welches gleichmäßig durch eine ganze Dichtung geführt werden muß, aufzuheben, wenn er dem persönlichen ein gleich starkes, ideales Interesse beifügte. Deßwegen rückte er alles Ideale, Mächtige, Welthistorische in den Hintergrund, und machte es zur Nebensache, um seine neue, interessante Aufgabe rein lösen zu können. Geschichtlich treten Katholicismus und Protestantismus, die leidenschaftliche Gemüthsart des Mittelalters, und die geregelte Gesittung der neuern Zeit, entgegengesetzte Ansprüche zweier Dynastieen, und endlich feindliche Richtungen ganzer Völker in dem Leben der unglücklichen Maria zusammen, und sie fällt in dem furchtbaren Conflicte solcher ungeheuren Systeme. Aber so weit und großartig hat unser Schiller dießmal seine Aufgabe nicht fassen können, sonst wäre er aus dem Genre getreten, in welchem er dichtete. Es galt nicht darum, die Weltprincipien in den Personen zu charakterisiren, sondern die Personen auf dem Grunde der Weltprincipien. Das Schauspiel berührt zwar allenthalben ungeheure Gegensätze, aber es ist nicht nach ihnen angelegt, und weltgeschichtliche Ideen werden uns wohl in Erinnerung gebracht, aber nicht eigens dargestellt. Und

so ist auch auf gleiche Weise das Verhängnißvolle in den Hintergrund gelegt. Es ist hier kein selbstständiges Fatum, welches obwaltet und obsiegt, sondern etwas Schicksalmäßiges in der Handlung selbst, etwa wie in den Räubern, was in den Worten der Personen oder durch die Motivirung der Sache hie und da auftaucht, die Seele mit Schauer erfüllt, und dann wieder in den Abgrund verschwindet. Im fünften Acte, wo das Geistliche vorherrscht, treten die Schicksalsmächte, als mit der christlichen Vorstellungsweise unvereinbar, ganz zurück.

Dieses ist die eigenthümliche Gestalt unserer Tragödie. Alle früheren Schauspiele gehen von Schiller's Freiheitstriebe aus, dieses ist offenbar an die sanfteren, feineren Regungen seines Gemüths geknüpft. Die schöne Menschlichkeit, welche Schiller in jener Episode des Wallenstein nur ideal behandelt hatte, arbeitete er jetzt zu einem feststehenden Charakter und zum Hauptinhalte eines ganzen Dramas aus. Alle bisherigen Dramen Schiller's haben mehr oder weniger einen thätigen Charakter, die Helden verfolgen bedeutende Zwecke. Maria's Bedeutung liegt nicht in dem, was sie thut, sondern in dem, was sie ist — in ihrer Ergebung und ruhigen Hoheit.

Der Hauptvorzug unseres Schauspiels beruht in einer meisterhaften Zeichnung des Zustandes der Maria, welcher sich uns in einer kunstmäßig angelegten Reihe von pathetischen Situationen darlegt. Das Drama durchläuft in den Gemüthszuständen der Maria das ganze System

der menschlichen Empfindungen und Affecte bis zur religiösen Erhebung, und stellt das menschliche Herz in dem weitesten Umfange seiner Regungen so wahr, innig und zart dar, daß in dieser Hinsicht mit unserm Stücke kein früheres verglichen werden kann. In den beiden ersten Acten, wo sich die Handlung erst vorbereitet, werden uns die inneren so wie die äußeren Zustände und das Verhältniß der Königinnen zu einander mehr in ihrer Ruhe dargestellt; aber vom dritten Aufzuge an bis zum Ende, beinahe in allen Scenen, welch' ein Reichthum, welch' ein Wechsel, welch' ein Widerstreit der Gefühle und Leidenschaften! Durch diese detaillirte, genaue und reine Schilderung der Gemüthswelt ist es dem Dichter auch gelungen, in der Person der Maria einen der besten weiblichen Charaktere auf das Theater zu bringen, die er überhaupt gezeichnet hat. Während die früheren Schiller'schen Frauen beinahe alle über sich und ihre Lage reflectiren und in allgemeine Betrachtungen aufgehen, ist bei Maria Stuart Alles unmittelbare weibliche Natur in der reinsten Klarheit. Ihre Grundsätze leben in ihren Gefühlen, sie ist sich ihrer selbst sicher und gewiß, ohne allgemeines Bewußtseyn; ihre Urtheile entfernen sich nie vom bestimmten Falle, vom individuellen Zustande — so wie überhaupt aus der Tragödie alles Raisonnement ausgeschieden ist. Außerdem hat Schiller diesem Charakter dadurch eine natürliche Wesenheit gegeben, daß er ihn aus einem Gemische sehr verschiedenartiger Eigenschaften bildete. Schuld und

Unschuld, Demuth und Stolz, Verstand und Reizbarkeit, Kraft und Hingabe, die höchste weibliche Anmuth und weibliche Schwächen und Leichtsinn sind mit anderen Eigenschaften zu einem wahren Bilde verbunden. Zuletzt gewinnt das Edle in ihr durch den Gebrauch sinnlicher Symbole ganz die Oberhand, und sie geht mit männlicher Fassung, ja mit Heldenmuth dem Tode entgegen, so daß der letzte Act wirklich zu einem rührend feierlichen, hoch tragischen Pathos aufsteigt.

Was die stylistische Form betrifft, so sind Ausdruck und Verse wunderbar rein, klar und schön Auch diese Tragödie bereichert Grammatik und Wörterbuch. Der Ausdruck ist gehobener und vornehmer als im Wallenstein, ohne Beeinträchtigung seines natürlichen Wuchses. Im Wallenstein hat der Realismus des Helden und seiner Umgebung, und die realistische Basis des Ganzen auch die Sprache realistisch gemacht. In der Maria Stuart befinden wir uns, wie im Don Carlos, an einem königlichen Hofe, und wir hören im Kreise edler Frauen eine fein gebildete Gesellschaft.

An die Betrachtung dieser Tragödie reihen wir noch im vorliegenden Capitel eine kurze Besprechung einiger kleineren Gedichte, welche dem Entstehungsjahre der Maria Stuart angehören.

Das erste derselben: „An Goethe, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte," soll den Zweck, den sein Freund bei der Bearbeitung des

Mahomet hatte, gegen leicht möglichen Mißverstand und gegen Uebelwollende rechtfertigen. Wir hören darin das Publicum sich verwundernd fragen, wie Goethe, welcher schon als Jüngling durch seinen Götz von Berlichingen das deutsche Drama von dem falschen Regelzwange der Franzosen befreite, jetzt auf der Mittagshöhe seiner Meisterschaft die fremde, veraltete Kunst wieder auf die vaterländische Bühne zurückbringe? Dieser Meinung stimmt in der zweiten und den beiden folgenden Strophen der Dichter darin bei, daß der deutsche Genius, den besseren Mustern der Griechen und Briten folgend, sich eine eigenthümliche einheimische Kunst geschaffen habe. An dem Hofe eines Despoten, wie Ludwig XIV., könne die Kunst das Edle nicht gestalten, denn sie gedeihe nur in der Freiheit; unter dem Drucke jener willkürlichen Formen könne und dürfe sie „die Menschen in ihrer Wahrheit nicht zeichnen." Es könne also Goethe's Absicht nicht seyn, Unmögliches anstrebend, „uns zurückzuführen zu den Tagen charakterloser Minderjährigkeit." Die fünfte Stanze schildert dann mit einigen Meisterzügen die neuere deutsche Tragödie im Gegensatze gegen die altfranzösische. Die Bühne hat sich „über des Bürgerlebens engen Kreis" zu einer Welt erweitert; sie hat sich von dem declamatorischen Wortgepränge der Franzosen gereinigt; sie hat die „angebetete Decenz" derselben verbannt, so daß der Held in seiner vollen Menschheit erscheinen kann,

Und in der Wahrheit findet man das Schöne.

Dagegen schildert er von der sechsten Stanze an, einlenkend, was zu Gunsten der französischen Tragiker gesagt werden kann. Zuerst soll nicht die bloße rohe, sondern es soll die idealisirte Natur auf der Bühne erscheinen — wie es ja Schiller's feste Ueberzeugung war, man müsse durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung vom Theater der Kunst Luft und Licht verschaffen. Das Zweite ist dann, daß keine phantastische, verwirrende Regellosigkeit, sondern eine kunstvolle Behandlung in dem Schauspiele herrsche. In beiden Vorzügen, in der Idealisirung der rohen Natur und in der Festhaltung einer strengen Kunstform, welche auch die prosaische Darstellung ausschließt, sollen uns die Franzosen Führer zum Bessern werden. In der letzten Strophe, wo schließlich ihre Vorzüge und Mängel gegen einander abgewogen werden, liegt der Hauptinhalt des Ganzen. — Das Gedicht ist ein Seitenstück zum Prologe des Wallenstein. In beiden ist der Ausdruck gleich rein und gewählt, die Anlage auf ähnliche Weise kunstvoll und der Gehalt bedeutend; aber der Gegenstand des Wallenstein'schen Prologs ist anziehender und poetischer.

Das zweite jener kleineren Gedichte: „Die deutsche Muse" ist ganz aus dem vorhergehenden geschöpft, besonders aus der zweiten und dritten Stanze. Unbeschützt, sagt es, ja unbeachtet blühte die vaterländische Dichtung eigenthümlich und um so kräftiger und seelenvoller empor, da der von seinen Großen verlassene Deutsche nur in seinem Herzen den begeisternden Antrieb finden konnte und

die größte Selbstthätigkeit aufbieten mußte. Diese innige Seelen- und Herzensfülle der deutschen Poesie spottet denn auch des Regelnzwanges; keine willkürliche Hofconvenienz ist für sie Gesetz. — Wir sehen, es ist, als ob der Dichter einen für die Franzosen allzu günstigen Eindruck des vorher besprochenen Prologs zum Mahomet habe schwächen wollen.

Jede Vorliebe für die Franzosen wehrt er endlich auch in den Strophen „die Antiken zu Paris" ab, worin sich seine Entrüstung über die Wegschleppung der Kunstschätze aus Italien nach Paris ausspricht. Dieses Gedicht fordert die warme Begeisterung des Herzens für den wahren Kunstgenuß eben so, wie die beiden vorhergehenden für die Hervorbringung der Kunstwerke. Alle diese didaktischen Gedichte, wie auch die hieher gehörigen: Das Mädchen von Orleans und Wilhelm Tell, die wir später noch zu nennen haben, beziehen sich auf einen bestimmten Fall, sind durch eine Gelegenheit entstanden, während die Künstler und alle Producte der Ideendichtung ganz aus allgemeinen Gedanken herausgearbeitet sind. Nachdem sich Schiller einmal durch die Xenien dem wirklichen Leben angeschlossen hatte, und so zu einer concretern Poesie geführt worden war, hielt er sich fortwährend in dieser Bahn, ohne je wieder zu jener ersten Classe zurückzukehren.

# Achtes Capitel.

**Verdienste um das Theater. Bearbeitung von Shakspeare's Macbeth. Persönliches Verhältniß zu Goethe im Allgemeinen. Dichten und Aufführen der Jungfrau von Orleans. Tischgespräche. Lebensvorfälle bis zum Jahre 1802.**

Schiller war nun wieder, wie in seiner Jugend zu Mannheim, an einem Theater, und in einem schönern, einflußreichern Verhältnisse zu demselben, als er es je sich hätte träumen lassen. So sehr günstig hatten sein Genius und sein beharrlicher Wille sich die äußeren Verhältnisse gestaltet; und er konnte auch in dieser Beziehung mit einigem Rechte sagen, daß der Idealist sich die Dinge forme und nicht von ihnen geformt werde. [1]) Schiller und Goethe theilten sich in die Direction des Theaters, und indem sie ihre Wirksamkeit gegenseitig in freundlicher Uebereinstimmung ergänzten, wirkten sie mit beschränkten Mitteln Außerordentliches, und fingen an, in dem deutschen Athen eine dramatische Schule zu gründen, die aber nach dem frühen Tode Schiller's nur allzubald wieder zerfallen sollte. Wir müssen auf diese Jahre, wo beide Freunde der Weimar'schen Bühne vorstanden und weithin wirkten, als auf die Blüthenzeit der deutschen Schauspielkunst zurückschauen, und können es nicht genug beklagen, daß solche herrliche

---

[1]) Briefwechsel mit Humboldt, S. 485.

Bemühungen und vielversprechende Anfänge uns jetzt, unter vielem Schlechten, Frivolen und Geringfügigen nur zerstreute, zufällige Spuren einer würdigen und ächten Mimik hinterlassen haben.

Goethe gesteht selbst, daß Schiller in den neunziger Jahren in ihm das damals erloschene Interesse für das Theater wieder erweckte. [1]) Er war im Begriffe, sich ganz der epischen Poesie zuzuwenden, als ihn der Verkehr mit Schiller und dessen Beispiel, so wie die Theilnahme an seinen Stücken, auf's Neue mit dem Theater befreundeten. Wie beide bisher, so lange Schiller noch in Jena lebte, sich über die Dichtkunst im Allgemeinen zu verständigen gesucht hatten, so klärten sie sich jetzt über das Theatralische auf, und wenn uns diese mündlichen Discussionen noch erhalten wären, würden wir sie ohne Zweifel dem, was sie brieflich über das Drama und Epos verhandelten, an die Seite stellen können. Unter Goethe's nachgelassenen Werken begegnen uns in den Abhandlungen über das Weimar'sche Theater, über das deutsche Theater, über Shakspeare u. s. w. manche Schiller'sche Ideen, oder Goethe gibt uns über Schiller's Bemühungen und Verdienste um das Theater interessante Aufschlüsse.

Schiller war schon seit der Aufführung seines Wallenstein mit den Schauspielern in ein freundliches Verhältniß getreten. Als er aber nun in Weimar lebte, trat Goethe

---

[1]) Eckermann's Gespräche mit G. I, 253.

ihm einen Theil ſeiner Theaterdirection ab, ſo wie er auch ſeinen Freund Meier für Decorationen und Coſtüme zu Rathe zu ziehen pflegte. Es wurde Goethe'n ſchwer, eine anregende Belebung mit ſeinem Befehlen und Anordnen zu verbinden, und er war es zufrieden, daß er ſeine Wirkſamkeit hauptſächlich einer kunſtmäßigen äußern Darſtellung zuwenden konnte. Schiller dagegen ſuchte vornehmlich dahin zu wirken, daß die Schauſpieler ihre Rollen richtig auffaßten und ſich in deren Geiſt durch Verſtändniß und Gefühl recht einlebten. Die Leſeproben wurden meiſt in ſeinem oder Goethe's Hauſe gehalten, und es wurde auf ſie die größte Sorgfalt verwandt. Denn alle Declamation und Mimik ſchien Goethe'n auf der Recitation zu beruhen, und da dieſe beim Vorleſen ganz allein zu beobachten und zu üben iſt, ſo ſetzte man feſt, daß Vorleſungen die Schule des Wahren und Natürlichen bleiben müſſen. Beſonders bemühten ſie ſich auch unabläſſig, die damals ſehr vernachläſſigte, ja von den vaterländiſchen Bühnen faſt verbannte rhythmiſche Declamation wieder in Aufnahme zu bringen. Der rohe Naturalismus ſollte auch aus der Sprache und den Körperbewegungen des Schauſpielers, wie aus der Dichtkunſt, verdrängt werden, weßwegen es auch einer der vornehmſten Grundſätze blieb, daß der Schauſpieler ſeine Individualität müſſe verläugnen und unkenntlich machen lernen. Häufig leitete Schiller auch allein die Leſeproben, zumal wenn ſeine eigenen Stücke aufgeführt wurden, und vertheilte die Rollen. Darin aber ergänzte

er Goethe'n besonders, daß er ermunternd und anregend auf die Schauspieler einwirkte, weil sie in ihm den gütigsten Menschen und einen theilnehmenden Freund verehrten. Es war ihm ein wahres Herzensbedürfniß, den Schauspielern, welche durch vorzügliches Spiel seine Stücke verherrlichten, seine Freude an den Tag zu legen, und sie durch sein Lob weiter zu fördern. Welch' ein Antrieb für das ganze Leben, von dem hochgefeierten Genius eine herzliche Anerkennung einzuernten! Er bat sie auch wohl zu Tisch und benahm sich gegen sie auf's Freundschaftlichste. Als sein Wallenstein gespielt wurde, brachte er ihnen erfreut selbst einige Flaschen Champagner unter seinem Mantel auf die Bühne. Auch Goethe'n wußte er wohl, wenn sie ihre Sachen gut gemacht hatten, ein freundliches Wort für sie zu entlocken, wie man aus dem Briefwechsel sieht. So entstand denn ein freies, wahrhaft förderndes Verhältniß. Er wirkte gedeihlich in einer Sphäre, wo sich der bloße kalte Befehl des Vorgesetzten immer ohnmächtig erweist. Nur selten mußte er bei Verkehrtheiten einzelner reizbarer Subjecte Goethe'n mit einem Machtworte eintreten lassen, wofür er aber ein ander Mal wieder ein solches abzuhalten und vermittelnd einzutreten wußte. Indeß scheinen doch auf die Dauer seine Erwartungen von dem Wirken für's Theater nicht alle befriedigt worden zu seyn; und daß ihm bisweilen die Geduld ausging, konnte nicht ausbleiben. „Ich will mit dem Schauspielervolke nichts mehr zu thun haben," schreibt er einmal (1801) an Goethe; „denn durch

Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten; es gibt nur ein einziges Verhältniß zu ihnen, den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe."

Seinem Dichterberufe näher lagen Bearbeitungen deutscher oder ausländischer Stücke für die Bühne, mit dergleichen er sich in verschiedenen Perioden seines Lebens getragen hatte. Goethe war ihm hierin durch seine Bearbeitungen des Mahomet (1799) und des Tankred (1800) von Voltaire vorangegangen. Der Plan, „eine gewisse Anzahl vorhandener Stücke auf dem Theater zu fixiren und dadurch endlich einmal ein Repertorium aufzustellen, das man der Nachwelt überliefern könnte," war zu schön, als daß Schiller nicht hätte auf ihn eingehen sollen.

Was nun Schiller's eigene Stücke betraf, so mußten seine drei frühesten Tragödien, deren Vorstellung von der Jugend und der Menge noch immer heftig verlangt wurde, zwar auch manche Veränderung erleiden, und er ging mit sich selbst und mit Goethe zu Rathe, ob diese Stücke nicht einem mehr geläuterten Geschmacke angenähert werden könnten. Man fand dieß aber doch unausführbar, weil das Mißfällige an denselben zu innig mit Form und Gehalt verwachsen war, als daß es durch eine nur theilweise Umänderung hätte ausgeschieden werden können. Auch an seinem Wallenstein ließ er nicht ab, Veränderungen zu treffen, „damit die Hauptmomente im Engern wirken möchten." Der Don Carlos aber, der schon früher für

die Bühne verkürzt worden war, wurde im März 1802 nochmals für das Theater bearbeitet.

Allein hierbei blieb Schiller nicht stehen. „Er hatte nicht lange," erzählt Goethe, „in so reifen Jahren einer Reihe von theatralischen Vorstellungen beigewohnt, als sein thätiger, die Umstände erwägender Geist, in's Ganze arbeitend, den Gedanken faßte, daß man dasjenige, was man an eigenen Werken gethan, wohl auch an fremden thun könne; und so entwarf er einen Plan, wie dem deutschen Theater, indem die lebenden Autoren für den Augenblick fortarbeiteten, auch dasjenige zu erhalten wäre, was früher geleistet worden. Der einnehmende Stoff, der anerkannte Gehalt solcher Werke sollte einer Form angenähert werden, die theils der Bühne überhaupt, theils dem Sinne und Geiste der Gegenwart gemäß wäre. Aus diesen Betrachtungen entstand in ihm der Vorsatz, Ausruhestunden, die ihm von eigenen Arbeiten übrig blieben, in Gesellschaft übereindenkender Freunde planmäßig anzuwenden, daß vorhandene bedeutende Stücke bearbeitet und ein deutsches Theater herausgegeben würde, sowohl für den Leser, welcher bekannte Stücke von einer neuen Seite sollte kennen lernen, als auch für die zahlreichen Bühnen Deutschlands, die dadurch in den Stand gesetzt würden, den oft leichten Erzeugnissen des Tages einen festen, alterthümlichen Grund ohne große Anstrengung unterlegen zu können."

Der ganze Plan war für Schiller's kurzes Leben zu weit; aber mit Shakspeare's Macbeth wurde der

Anfang gemacht, und ſchon im Januar 1800 Hand an's Werk gelegt. Er arbeitete Anfangs nach den Ueberſetzungen von Eſchenburg und Wieland, lieh ſich aber ſpäter das Original und meinte, er hätte beſſer gethan, ſich gleich Anfangs daran zu halten, ſo wenig er auch das Engliſche verſtehe, weil der Geiſt des Gedankens unmittelbarer wirke, und er oft unnöthige Mühe gehabt habe, durch das ſchwerfällige Medium ſeiner beiden Vorgänger bis zum wahren Sinne hindurchzudringen. Goethe half ihm bei der Arbeit, und ſie konnte am 14. Mai 1800 zum erſten Male vorgeſtellt werden.

Unſere beiden Theaterdirectoren waren der Anſicht, daß die Shakſpeare'ſchen Stücke in ihrer urſprünglichen, bekanntlich für eine ganz verſchiedene, höchſt einfache Bretterwelt berechneten Geſtalt mit unſerer heutigen Bühneneinrichtung unverträglich ſeyen. Sollten dieſe Schauſpiele auf unſere Bühne gebracht werden, ſo müſſe man ſie, nach Schröder's Vorgange, unſerm Theaterbedürfniſſe gemäß, modificiren. Zugleich bringe unſere veränderte Denkweiſe noch die Forderung mit ſich, die Gattungen nach ihren komiſchen und tragiſchen Elementen zu ſondern. Demnach ſetzte nun Schiller, bei der Uebertragung des Macbeth, die in Jamben eingeſtreute Proſa ins Metriſche um, unterdrückte möglichſt alle gemeinen, trivialen Ausdrücke, als der Würde des Kothurns unangemeſſen, und gab in der Scene unmittelbar nach der ungeheuern That dem Pförtner, ſtatt des poſſenhaften Geſprächs, ein frommes Dankgebet

in den Mund. Um das Stück einer einfachern, faßlichern, unserer Bühne gemäßern Form anzunähern, wurden die fünfundzwanzig Ortsveränderungen des Originals auf fünfzehn reducirt; einige Scenen fielen ganz aus, z. B. die Ermordung von Macduff's Gattin und dessen Sohne, und wurden durch bloße Erzählung ersetzt.

Aus dem Bemühen, das romantische Schauspiel zu einer reinern Tragödie zu idealisiren, floß auch die Veredelung der Shakspeare'schen Hexen. Statt der pöbelhaften, häßlichen, eingeschrumpften Weiber dachte sich Schiller eumenidenartige Gestalten mit riesigen, schrecklichen Leibern, wie er auch ihre höllischen Gesinnungen an eine höhere Denkart und edlere Sprache band.

Ferner suchte er, seinem allgemeinern Zwecke gemäß, das Schauspiel der von ihm eingeführten Theatersprache so nahe zu bringen, als möglich. Daher weicht seine Bearbeitung von dem Originale an den meisten Stellen bedeutend ab, aber sie fällt in Sprache und Rhythmus angenehm in's Ohr und gleicht einem bekannten, inländischen Gewächse. Wie sonst, so bestand auch hier seine Redaction mehr darin, daß er ausließ oder zusammenzog, als daß er hinzusetzte oder erweiterte. Nur der größern Deutlichkeit wegen hat er Letzteres bisweilen gethan. Verfolgt man die Vergleichung in's Einzelne, so sieht man nicht ohne Verwunderung, wie viel allgemeiner und philosophischer die deutsche und speciell die Schiller'sche Sprache ist, als die Shakspeare'sche; und diese allgemeine Haltung

wird dadurch noch erhöht, daß Schiller, zum Theil durch seine Theorie verleitet, zum Theil durch seinen Theaterzweck genöthigt, manche wirklich bedeutsame concrete und lebendige Localbezüge übergeht, ohne sie durch ähnliche zu ersetzen. Hierdurch ist diese Bearbeitung, bei allen ihren Vorzügen, doch an vielen Stellen etwas leer und matt im Vergleiche mit dem Original; und weil das Wesen des Poetischen in dem Individuellen und in den Vorzügen liegt, die aus einer individuellen Gestaltung hervorgehen, so gebührt dem englischen Werke vor dem deutschen, jenes als bloßes Drama und nicht als Bühnenstück betrachtet, ein entschiedener poetischer Vorrang. Alles, was Schiller seiner Umarbeitung zukommen ließ, kann sie nicht für dieß Eine entschädigen.

Nachdem wir durch das einträchtige Zusammenwirken beider Dichter für das Theater ihren schon vor Jahren angeknüpften literarischen Bund sich immer enger und inniger haben schürzen sehen, scheint es angemessen, einen Augenblick zu verweilen, um dieses in seiner Art beispiellose Bündniß zweier Geistesheroen im Allgemeinen zu zeichnen.

Man könnte sagen, die Natur habe einen vollkommenen, einen Universalmenschen schaffen wollen, und da sie es nicht vermochte, habe sie in Goethe und Schiller die beiden Hälften jenes Ideals gebildet und sie im Leben so enge mit einander verbunden, daß Jeder mit dem Andern und durch den Andern wirken mußte. Erst als Schiller fünfunddreißig und Goethe fünfundvierzig Jahre alt war, wurden sie zusammengeführt, zu einer Zeit, als der uner-

mühlich ſtrebende Schiller zum zweiten Male Dichter werden, und der kunſtvollendete Goethe ſich an Schiller's Begeiſterung von Neuem erwärmen, und, von dem ſpeculativen Zeitgeiſte angeregt, ſich durch deſſen philoſophiſches Bewußtſeyn über ſeine Kunſt wiſſenſchaftlich orientiren wollte. Der Werth, ja die Möglichkeit des ganzen Verhältniſſes lag darin, daß Jeder dem Andern Güter zubrachte, die ihm, vermöge ſeiner Natur und Stellung nothwendig abgingen, und daß ſich ſo Jeder durch den Andern über deſſen Sphäre erweiterte. Realismus und Idealismus, eine liebende Anſchauung und ein ſcharfer Abſtractionshang, eine freiwillig ſpendende Stimmung und eine außerordentliche Willenskraft, ein im Dunkeln wirkendes Genie und eine wache Beſonnenheit, ein plaſtiſcher Gleichmuth und eine rege, menſchliche Theilnahme, die freie Ruhe des objectiven Sinnes und die ernſte Innigkeit der Subjectivität, ein weiter Weltblick und ein enges Einſiedlerleben, das heitere Wohlbehagen des Ueberfluſſes und die Seelentiefe des Unglücks und der Leiden, das Alles war es, was bei gleichem Lebenszwecke beide Männer zum Austauſche brachten, wodurch Einer dem Andern, da beide die ſelbſtſtändigſten Naturen waren, um ſo unentbehrlicher werden mußte, je näher ſie ſich kennen lernten.

Nicht abſichtliche Veranſtaltung, ſondern zufällige Fügung hatte die Freundſchaft eingeleitet, und ſie ſetzte ſich als eine Naturnothwendigkeit von ſelbſt fort. Daher ſagt Goethe in den Geſprächen mit Eckermann, es habe etwas

Dämonisches bei ihrer Bekanntschaft vorgewaltet. Sie war in dem Bedürfnisse ihrer Charaktere fest begründet, und konnte nur mit ihrem Streben nach Vollkommenheit erlahmen. Welchen Werth nicht bloß Schiller, sondern auch Goethe auf diese Freundschaft gelegt, davon finden sich zahlreiche Zeugnisse in Beider Briefwechsel. Es versteht sich indessen von selbst, daß ein in so vorgerückten Jahren zwischen ganz verschiedenartigen Männern angeknüpftes Verhältniß eine geringere Temperatur hatte, als eine Jugendfreundschaft, oder vielmehr, daß es von ganz anderer Art seyn mußte. Alle persönliche Theilnahme war eigentlich durch den Zweck vermittelt, dem diese Freundschaft diente, wobei es jedoch kaum zu bezweifeln ist, daß Goethe Schiller'n, nachdem er ihn einmal erfaßt hatte, mehr liebte, als ihn Schiller wieder zu lieben vermochte. Dem Manne des edelsten Herzens und des reinsten Strebens konnte eine innige Zuneigung von Niemanden, der ihn kannte, versagt werden; in Goethe dagegen, auf den die Welt und der Hof längst ungünstig gewirkt hatten, trat der Mensch nur so weit hervor, als der Dichter es zuließ.

Ungeachtet ihr Einfluß wechselseitig war, so wirkte doch Goethe ungleich mehr auf Schiller, obgleich dieser Allem, was Goethe unternahm und hervorgebracht hatte, einen weit größern Antheil zuwandte, in Alles, was von Goethe kam, tiefer und gründlicher einging. Ganz natürlich! Der jüngere Schiller wollte in eine neue Bahn eintreten, der vollendete Goethe sich nur in dem bestärken und aufklären,

was er besaß. Schiller's inniges Eindringen in Goethe's Dichtweise und Werke brachte ihm selbst mehr Gewinn, als dem Freunde. Es kam Schiller's Mittheilungstrieb und Goethe's Abgeschlossenheit dazu, was den Ertrag des Vereines für Beide so ungleich machte. Goethe empfing im Allgemeinen Erfrischung, und Befriedigung des theoretischen Triebes, der ihn damals beunruhigte, im Einzelnen eine Menge vortrefflicher Ansichten und Rathschläge, durch die Schiller Hervorgebrachtes verbesserte und sogar der Erfindung des Meisters vorauseilte. Auch gesteht er, daß Schiller seine Liebe zur Bühne und zum Drama wieder erweckt habe, und daß er ihm seine Achilleis und viele seiner Balladen verdanke. Daß der Verkehr mit Schiller es war, was ihn eine Zeit lang vom Dichterischen abzog und dem Theoretischen zuwandte, scheint ihm selbst nicht zum Bewußtseyn gekommen zu seyn.

Dagegen war Goethe's Einfluß auf Schiller wirklich ungeheuer, so wenig jener sich auch hingab, so selten er auf des Freundes Interessen und Arbeiten näher einging, und so wahr es seyn mag, was Böttiger erzählt: „Goethe kann es Niemanden, der als Schriftsteller ihn um Rath fragt, sagen, wie er es anfangen müsse, eine Sache zu bessern.“ Er wirkte unabsichtlich durch die Gegenwart seiner Persönlichkeit und die Macht seiner Werke, und Schiller, der sich in seinem Studirzimmer eine reife Menschenkenntniß und ein lebendiges Bild von Ländern erwerben konnte, besaß das eigene Talent, sich jedes Wort Goethe's zu einer

ausführlichen Mittheilung zu erweitern. Doch war Goethe's Einwirkung im Anfange ihrer Bekanntschaft am stärksten. Rücksichtlich seiner lyrischen Erzeugnisse ging zwar Schiller seinen früher nachgewiesenen eigenen Gang, und nur eine mäßige Anzahl dieser Gedichte erinnert bestimmt an Goethe's Styl, aber seine ersten Balladen und besonders sein Wallenstein sind so viel, als möglich, in Goethe's Geist und Art gedichtet, so daß der feinsinnige Wieland damals behauptete, im Wallenstein müsse Manches durchaus von Goethe's Hand seyn. Dieser Einfluß beschränkte sich aber nicht auf die Darstellung, sondern half allmälig auch seine ganze Lebensansicht, besonders seine politischen Ueberzeugungen modificiren. Er ließ manches Eigenthümliche zurück, lieh ihm keine Sprache mehr, oder gab ihm einen andern Ausdruck. Schiller ist daher in seiner dritten Periode zwar ungleich vollendeter und umfassender, aber origineller und einheitlicher erscheint er in der ersten. Es ist in der Regel, daß der Mensch an dem Letztern so viel einbüßt, als er am Erstern gewinnt, obgleich ein so selbstständiger Mann, wie Schiller, seine Originalität auch in allen Nachbildungen und Studien festhält.

Diese Unabhängigkeit behauptete er auch darin gegen Goethe, daß er sich nichts vergab. Es scheint, daß bei der antipodischen Entgegensetzung beider Naturen und der großen Reizbarkeit Schiller's das Verhältniß nicht so lange ungestört fortbestanden hätte, wenn Goethe weniger zurückhaltend und nachgiebig gewesen wäre. Er bezeugt selbst, daß

er ihm niemals widersprochen habe, sondern ihn sogar in seinen eigenen Angelegenheiten, z. B. in der Einrichtung des Egmont und der Iphigenie für das Theater, gewähren ließ. Schiller stand ihm als ein durchaus Ebenbürtiger zur Seite, und hatte in seiner unerschöpflichen Combinationsgabe, seinem eindringenden Scharfsinne und seiner überwiegenden rationellen Bildung Hülfsmittel genug, bei Meinungsverschiedenheiten seine Ansichten durchzufechten. Daß Goethe Minister war, kam nicht von fern in Frage. Er nahm sogar Manches stillschweigend hin, was sich Schiller nicht hätte gefallen lassen.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß ihr Bund, der jeden Affect ausschloß und persönlichen Antheil nur mittelbar aufnahm, mehr ein Werk der Natur, als der Menschen war. Diese zeigte sich auch hier durch Abziehen und Anstoßen organisch wirksam, und was sie gegründet hatte, sollte auch nur durch sie zerstört werden. Wir werden diese Kunstfreundschaft noch durch die übrigen Lebensjahre Schiller's fortdauern sehen.

Als Schiller die Maria Stuart beendigt hatte, wandte er sich nach kurzer Frist wieder zu einem neuen Gegenstande. Es war die Jungfrau von Orleans, die er schon am 1. Juli 1800 begann, nachdem er im Dichten eine Pause von nicht ganz einem Monate gemacht hatte. Er studirte für dieses Sujet vorzüglich die Sammlung von 28 Handschriften über den Proceß der Johanna, welche del Averdy im dritten Bande der Notices et Extraits des Manuscripts de la

Bibliothèque du Roi zu Paris 1790 herausgegeben hatte. Die Anordnung des neuen Stücks kostete ihm viele Mühe und Zeit. Am 26. Juli klagt er in einem Briefe an Goethe, daß es sich nicht, wie er wünsche, in wenig große Massen fügen wolle, und daß er es in Absicht auf Zeit und Ort in zu viele Theile zerstückeln müsse. Doch hoffte er am Ende Juli Goethe'n das fertige Schema vorlegen zu können. Im August miethete er sich in Oberweimar ein; hier wollte er, von seiner Familie getrennt, in der Einsamkeit arbeiten, wie früher in Ettersburg. Aber zuerst ermattete die anhaltende Hitze Geist und Körper, dann ward er durch das Uebelbefinden seiner Frau nach der Stadt zurückgerufen, und endlich störte ihn der Tumult einer Hochzeit im gegenüber liegenden Hause. Erst nach längeren Vorbereitungen, im September, als er wieder nach Weimar zurückgekehrt war, berichtet er, „daß er nun förmlich beim Anfange angefangen habe!" Langsam, aber gründlich rückte die Arbeit vor. Er schreibt: „Bei der Armuth an Anschauungen und Erfahrungen von außen, die ich habe, kostet es mir jederzeit eine eigene Methode und viel Zeitaufwand, den Stoff zu beleben. Dieser Stoff ist keiner von den leichten und liegt mir nicht nahe." Unausgesetzt blieb er an seinem Geschäfte, ohne sich Zerstreuungen zu erlauben. Kaum, daß er Goethe'n in Jena auf einen Tag besuchte. So kam er denn so weit, daß er am 11. Februar 1801 dem Freunde die ersten drei Acte vorlesen konnte. Im März flüchtete er sich mit dem unvollendeten Werke in

seinen einsamen Garten bei Jena; aber trotz des schönen Wetters wollte er doch mit dem Erfolge seiner Arbeit nicht zufrieden seyn. „Die Schwierigkeiten meines jetzigen Pensums," schreibt er, „spannen mir den Kopf noch zu sehr an; dazu kommt die Furcht, nicht zur rechten Zeit fertig zu werden." Bald trat auch wieder schlimmeres Wetter ein, und der Einsiedler (denn Weib und Kind hatte er in Weimar zurückgelassen) wurde durch den unaufhörlichen Wind belästigt, dem er auch bei verschlossenen Zimmern nicht ausweichen konnte. Am 1. April kehrte er in die Stadt zurück; der vierte Act war die Ausbeute, die er mitbrachte. Am 16. endlich war das Werk vollendet, an welchem er also nicht volle neun Monate gearbeitet hatte. „Es ist so brav, gut und schön," schrieb Goethe in seiner allgemeinen, kurz abfertigenden Art, „daß ich ihm nichts zu vergleichen weiß." Auch dem Herzoge theilte er auf Verlangen das Manuscript mit, und das Werk machte auch auf ihn unerwarteter Weise eine große Wirkung, er meinte aber, es könne nicht gespielt werden. Dieser Meinung war Schiller Anfangs auch; und weil er das Stück für ein bedeutendes Honorar an Unger in Berlin verkauft hatte, welcher es als Kalender zur Herbstmesse zu bringen gedachte, nahm er sich vor, es nicht auf die Bühne zu bringen. Es schreckte ihn überdieß, wie er sich ausdrückt, auch die quälende Empirie des Einlernens, des Behelfens und der Zeitverlust der Proben davon zurück, den Verlust der Stimmung nicht einmal mitgerechnet. Dennoch ließ er

sich durch Goethe's Ermunterung vermögen, seine Johanna, während sie als niedlicher Kalender auf das J. 1802 ohne Angabe der Auftritte gedruckt wurde, auch für die Bühne einzurichten. Von den Theaterdirectionen zu Berlin, Leipzig, München, Hamburg trafen Briefe ein, worin das Stück verlangt wurde. Es ward noch in diesem Jahre in Leipzig gegeben; in Berlin kam es am Neujahrstage 1802 zur Einweihung des neuerbauten Schauspielhauses auf die Bühne, und noch in demselben Jahre zu Weimar. Iffland ließ es sich angelegen seyn, die Meisterwerke seines Jugendfreundes durch eine angemessene Aufführung zu verherrlichen. „Wenn Schiller seine Jungfrau von Orleans jetzt sehen will," schrieb Zelter an Goethe, „so muß er nach Berlin kommen. Die Pracht und der Aufwand unserer Darstellung dieses Stücks ist mehr als kaiserlich; der vierte Act desselben ist hier mit mehr denn achthundert Personen besetzt, und, Musik und alles Andere mit inbegriffen, von so eclatanter Wirkung, daß das Auditorium jedesmal in Extase davon geräth. Die Kathedrale mit der ganzen Decoration, welche in einem langen Säulengange besteht, durch den der Zug in die Kirche geht, ist im gothischen Styl." Schiller selbst war mit Recht der Ansicht, daß durch einen so außerordentlichen Aufwand in Scenerie und Costüm der Zuschauer vom Gehalt des Stücks abgezogen und für denselben unempfindlich gemacht werde.

Aus den Monaten Februar, März und April des Jahres 1801, worin die Jungfrau von Orleans vollendet

wurde, ist jene Schiller'sche Gesprächslese, welche uns Caroline von Wolzogen in der Biographie des Dichters aufbewahrt hat. Es hielt sich damals in Schiller's Hause die zwanzigjährige Tochter des Bruders seiner Schwiegermutter auf, Christiane von Wurmb, die in der Folge die Gattin des Gymnasialdirectors Abeken in Osnabrück wurde. Ohne hübsch zu seyn, zeichnete sie sich durch eine herrliche Stimme aus, deren weitere Ausbildung der nächste Zweck ihres Besuchs war. Dabei besaß sie ein gutes Urtheil und ein ernstes Interesse für edle Bildung, weßwegen Schiller einen besonders lebhaften Antheil an ihr nahm. Das sinnige Mädchen bemerkte sich in ihrem Tagebuche die inhaltsvollen Aussprüche, womit der unvergleichliche Mann auch die alltägliche Unterhaltung zu bereichern wußte, und machte in späterer Zeit der Familie mit einer Abschrift dieser köstlichen Gedächtnißblätter ein schönes, willkommenes Geschenk. Es mögen hier nur ein paar Proben aus der Sammlung folgen, die gewiß Jeder mit hohem Genusse bei Frau von Wolzogen nachlesen wird:

„Den 15. Februar, als ich mit Schiller allein Thee trank.

Die ganze Weisheit des Menschen sollte eigentlich darin bestehen, jeden Augenblick mit voller Kraft zu ergreifen, ihn so zu benutzen, als wäre er der einzige, letzte. Es ist besser mit gutem Willen, etwas zu schnell thun, als unthätig bleiben.

Den 5. März, als ich ihm Kaffee einschenkte.

Billigkeit ist eine schöne, aber seltene Tugend. Oft fehlen die sanftesten Herzen am meisten dagegen. Weil sie mit Innigkeit und Treue an der leidenden Partei hängen, so flößt ihnen Alles, was dagegen ist, einen unwillkürlichen Widerwillen ein, und dieses ist ein Stein, an dem so oft die Menschheit scheitert.

Den 6. März, bei Tisch.

Der Mensch ist verehrungswürdig, der den Posten, wo er steht, ganz ausfüllt. Sey der Wirkungskreis noch so klein, er ist in seiner Art groß. Wie unendlich mehr Gutes würde geschehen, und wie viel glücklicher würden die Menschen seyn, wenn sie auf diesen Standpunct gekommen wären!

Den 18. März, als er mich in meiner Stube nähend fand.

Es ist ein eigen seltsam Ding um die gelehrten Frauen! Wenn sie einmal den ihnen angewiesenen Kreis verlassen, so durchfliegen sie mit schnellem, ahnendem Blicke unbegreiflich rasch die höheren Räume. Aber dann fehlt ihnen die starke, anhaltende Kraft des Mannes, der eiserne Muth, jedem Hinderniſſe ein ernstes Ueberwinden entgegenzusetzen, und fest und unaufhaltsam in jenen Regionen fortzuschreiten. Das schwächere Weib hat seinen ersten schönen Standpunct verloren, und wird entweder zur eitlen Thörin oder unglücklich.

Den 22. März, beim Souper.

Wie hoch könnte Kunst und Wissenschaft gestiegen seyn,

würde sie nicht oft durch Sklavenseelen um Gold und Gunst feil geboten!

Den 7. April.

Es ist ein ungeheures namenloses Gefühl, wenn das Innere seine eigene Kraft erkennt, wenn es klarer und immer klarer in ihm wird, und unser Geist sich fest und stark erhebt. In uns finden wir Alles, die Kraft strebt zum Himmel empor und findet um sich kein Ziel.

Den 8. April.

Es sind die kleineren, engen Gemüther, die so gern jeden verdienten Kummer mit dem Namen eines unerbittlichen Schicksals bezeichnen."

Goethe, dem der Director Abeken dieses Manuscript zu seinem Geburtstage durch Eckermann überreichen ließ, urtheilte darüber: „Schiller erscheint hier, wie immer, im absoluten Besitze seiner erhabenen Natur; er ist so groß am Theetische, wie er es im Staatsrathe gewesen seyn würde. Nichts genirt ihn, nichts engt ihn ein, nichts zieht den Flug seiner Gedanken herab; was in ihm von großen Ansichten lebt, geht immer frei heraus, ohne Rücksicht und ohne Bedenken. Das war ein rechter Mensch, und so sollte man auch seyn!" Und in einem Briefe an Zelter sagt er, daß ihn an dieser Unterhaltung besonders der Glaube rühre, dergleichen könne von einem Frauenzimmer aufgenommen und genutzt werden. „Und doch," fügt er hinzu, „ist es aufgenommen worden und hat genutzt, gerade wie im Evangelium: Es ging ein Sämann aus zu säen ꝛc."

Schon im Jahre 1800 beabſichtigte Schiller einen kleinen Ausflug nach Lauchſtädt, wo er mit ſeinem Körner zuſammenzutreffen gedachte. Dieſer ward jedoch unerwartet verhindert zu reiſen, was Schiller aber nicht unerwünſcht kam, indem ſich bei der drückenden Hitze im Juli wieder Schlafloſigkeit und Krämpfe einſtellten. Als nun Goethe im Sommer 1801 in Pyrmont war, faßte Schiller den Entſchluß, an die Oſtſee zu reiſen, um in Dobberan das Seebad zu verſuchen. Warum dieß unterblieb, wiſſen wir nicht beſtimmt anzugeben. Die Reiſe zog ſich auf eine kleinere zu Körner nach Dresden zuſammen. In ſeinem Notizenbuche finden ſich die Stadien des Weges genau verzeichnet. Er verließ Weimar mit ſeiner Familie und Caroline von Wolzogen, deren Gatte damals in Rußland war, am 6. Auguſt, kam dieſen Tag bis Naumburg, den andern erreichte er Leipzig, übernachtete am 8. in Oſchatz und langte am 9. in Dresden an, von wo ſich die Reiſenden nach dem Körner'ſchen Weinberge in Loſchwitz begaben, in welchem der Freund ihnen ſein Wohnhaus eingeräumt hatte. Den kleinen Gartenſaal, worin er einſt ſeinen Don Carlos vollendete, ſah Schiller mit Vergnügen wieder, und er verlebte hier zum letzten Male glückliche, genußreiche Tage. Alte Freunde und neue Bekannte, die ſchöne Natur und die Kunſt, freundliche Jugenderinnerungen und friſche poetiſche Ideen und Plane wechſelten mit einander ab, ihm dieſen Aufenthalt bei Dresden zu verſchönern, und ihn zu erheitern und zu beleben. Bis zum 1. September verweilte

er in ländlicher Zurückgezogenheit und begab sich dann nach Dresden. Hier logirte er sich in die zweite Etage eines in der Pirnaischen Straße, nahe bei der Post gelegenen Hauses ein, wo ihn aber das unaufhörliche Geraffel der Wagen bisweilen höchst ungeduldig machte. Den Abend und müßige Tagesstunden brachte er in der Körner'schen Familie zu, wo sich die Hausfreunde einzufinden pflegten, unter denen Graf Geßler, früher preußischer Gesandter in Dresden, die Unterhaltung mit Schiller am meisten in Anspruch nahm.

Da gerade zu dieser Zeit der früher abgebrannte Flügel des Weimar'schen Schlosses wieder aufgebaut war, hatte der Herzog beschlossen, für den großen Saal vier Bilder aus dem Leben Bernhard's von Weimar malen zu lassen. Nun gedachte Schiller, diesen Helden durch ein Trauerspiel zu verewigen, und daher ging die Meinung des Herzogs dahin, daß diese Bilder zugleich Scenen aus dem Trauerspiele darstellen sollten. Zwei derselben waren Schiller's Landsmanne, dem Maler Hartmann in Dresden, vorläufig übertragen, und es war natürlich, daß der Künstler die Anwesenheit Schiller's benutzte, um sich hierüber mit ihm zu besprechen und zu berathen. Der Dichter entwickelte bei dieser Gelegenheit den Plan des Dramas,[1]) welches hiernach von dem historischen Verlaufe der Dinge nicht unbe-

[1]) S. die größere Schrift über Schiller, IV, 328 f.

deutend abgewichen seyn würde, fügte aber hinzu, er habe weil ihm eine solche Entfernung von der Geschichte doch zu bedenklich gewesen sey, den Gedanken vor der Hand aufgegeben, in der Hoffnung, daß ihm vielleicht noch eine glücklichere, der Geschichte angemessenere Idee beikommen werde. So wurde das Project hinausgeschoben und unterblieb, wie so viele andere; es erinnert an den eine Zeit lang gehegten, und dann gleichfalls aufgegebenen Vorsatz Goethe's, der Biograph des Weimarischen Helden zu werden.

Schiller besuchte während seines Aufenthalts bei und in Dresden die Kunst- und wissenschaftlichen Sammlungen, besonders die Gallerie, so wie die Ateliers der vorzüglichsten Künstler. Bekannte und Unbekannte drängten sich bei diesen Besuchen an ihn, um seine geistreichen Aeußerungen zu hören, und bewunderten seine Ideenfülle; manchen Kennern dagegen schienen seine Urtheile allzusehr in den Principien der Weimar'schen Kunstfreunde befangen zu seyn. Besonders interessirten und erfreuten ihn die plastischen Werke im Saale der Mengsischen Abgüsse. Unter Anderm beobachtete er den Torso des sogenannten Salbers im Antikensaale, die vollkommenste Arbeit in Marmor, die er noch je gesehen hatte, mit großem Antheile. Er war jetzt durch die Kunstgespräche mit Goethe und Meyer, und die Lectüre ihrer Abhandlungen in den Propyläen schon mehr vorbereitet und geschickt, als früher, sich bildlicher Kunstwerke zu bemächtigen. Anschauungen legten sich bestimmend und erweiternd seinem mitgebrachten Urtheile unter

und bereicherten ihn mit neuen Gefühlen und Ideen. Ungeachtet er sich noch im Jahre 1803 das Interesse und den Sinn für die bildende Kunst absprach,[1]) hatte er in ihr jedenfalls mehr Ausbildung, als in der Musik. Die Kunstanschauung liegt auch der ästhetischen Naturbetrachtung sehr nahe, welche bei ihm stets eine Lieblingserholung und wahre Herzensangelegenheit blieb, so selten er sie auch genoß.

In wehmüthiger Stimmung verließ Schiller mit den Seinigen am 15. September Dresden, als habe er eine Ahnung, daß er diesen Ort nicht wiedersehen werde. Die Körner'sche Familie begleitete die Rückreisenden über Hubertsburg und Hohenstädt, wo in den beiden nächstfolgenden Nächten verweilt wurde, nach Leipzig. Hier war es, wo er am 17. September zum ersten Male einer in den Hauptrollen sehr gelungenen Aufführung seiner Johanna beiwohnte, und zugleich in dem Enthusiasmus des Publicums der mächtigen Wirkung seines Genius inne wurde. Als der Vorhang nach dem ersten Aufzuge gefallen war, brach die Begeisterung der Zuschauer in den allgemeinen Ruf aus: „Es lebe Friedrich Schiller!" und Pauken und Trompeten begleiteten den wiederholten Glückwunsch. Beim Ende des Stücks strömte Alles in Eile aus dem Schauspielhause, um den heraustretenden Dichter in der Nähe zu schauen, zu begrüßen, ihm zu danken. Wie nun Schiller erschien, traten die Versammelten aus einander, und ließen

1) Briefwechsel mit Humboldt, S. 449.

den Hochgefeierten in ehrfurchtsvoller Stille, mit entblößten Häuptern, durch ihre lange Reihe ſchreiten. Hie und da ſah man einen Vater, eine Mutter ihre Kinder emporheben, und hörte ſie die Worte flüſtern: „Der iſt es!“ Dieſer freie Ausdruck der innerſten Verehrung, der reinſten Volksgunſt wurde ihm noch durch die Theilnahme ſeiner mitbeglückten Familie, ſeiner mitempfindenden Freunde erhöht und verklärt. So hatte ihn ſein erhabener Glaube nicht getäuſcht, da er ſich in ſeiner Jugend, als armer, heimathloſer Flüchtling, an das Herz des deutſchen Volkes warf, und von ſeinem Fürſten an die Menſchheit appellirte.

Schon den folgenden Tag reiſ'te Schiller von Leipzig ab, übernachtete in Weißenfels und traf am 20. September wieder in Weimar ein, wo Madame Unzelmann von Berlin angekommen war, um ihn durch ihre meiſterhafte Gaſtrolle der Maria Stuart zu erfreuen.

---

## Neuntes Capitel.

### Jungfrau von Orleans.

Erinnern wir uns, durch welche Verhältniſſe Schiller zur Schickſalsidee geführt wurde, ſo liegt es am Tage, wie er vom antik Religiöſen im Wallenſtein zum modern Religiöſen in der Maria Stuart, und von dieſer nun zum romantiſch Religiöſen in der Jungfrau von Orleans übergehen konnte. Es iſt nur *eine* Grundbewegung und ein

inniger Zuſammenhang, und dennoch macht jedes dieſer Dramen ein eigenes Genre aus. Im Wallenſtein herrſcht die überirdiſche Macht als antikes Schickſal; in Maria Stuart lebt ſie in dem Glauben der ſchottiſchen Königin und durch ihn; in der Johanna bringt ſie als Gottheit wunderkräftig den Glauben an ſich ſelbſt hervor und handelt durch das prophetiſche Heldenmädchen. Im erſten und letzten ſind Kräfte in Bewegung geſetzt, welche den Naturzuſammenhang überſteigen; das erſte Stück iſt gewiſſermaßen eine Schickſalstragödie, das letzte eine Wundertragödie. In der Maria ſteigt alles Religiöſe aus den Tiefen der menſchlichen Seele hervor, iſt durch den Glauben vermittelt; nur in der Ferne erklingen einige bedeutungsvolle Stimmen des Verhängniſſes.

Betrachten wir die drei genannten Tragödien in Beziehung auf den Unterſchied der antiken und der modernen Tragödie, ſo verſteht es ſich von ſelbſt, daß die Maria Stuart im Weſentlichen ein modernes Drama iſt, wenn gleich das particular Perſönliche zu ſehr überwiegt, und es ſich nicht genugſam hervorſtellt, daß die Königin im Conflict mit großen Völker- und Weltverhältniſſen ihren Untergang findet. Aber auch in den beiden anderen Stücken brachte Schiller es nicht weiter, als zu einer Verbindung des antiken mit dem modernen Princip. Im Wallenſtein behielt er, wie ich nachgewieſen habe, aus der frühern Anlage die neuere dramatiſche Grundidee neben dem alten Princip bei. Die Jungfrau von Orleans hat in ſo

fern einen antiken Gehalt, als in ihr das geheimnißvolle Walten einer überirdischen Macht in menschlichen Dingen veranschaulicht wird, und der göttliche Wille, wenn auch nur vorübergehend, in eine höchst tragische Collision mit den tiefsten menschlichen Empfindungen der Jungfrau tritt. Aber ihre Thaten selbst gehen auf einen großen volksthümlichen Gegenstand, und in so fern gehört die Tragödie offenbar der modernen Gattung an.

Alle drei Stücke sind aber, vom Standpuncte ihres Urhebers aus, nur verschiedenartige Versuche, für den tragischen Kothurn die reinste Form und den edelsten Gehalt zu gewinnen. Sein Zweck war, „dem Drama durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung Luft und Licht zu verschaffen.“ Es konnte ihm jetzt nicht mehr darum zu thun seyn, durch sententiöse Stellen, durch glänzende Partieen zu bestechen, durch das Feuer, womit seine Helden seine eigenen sittlich politischen Ueberzeugungen vortrugen, hinzureißen. Sein Augenmerk war überhaupt nicht mehr vorzugsweise auf den Inhalt gerichtet. Nachdem er seit seinem Don Carlos in der rhythmischen Sprache einen schönern Leib für seinen Dialog gefunden, war er unaufhörlich bemüht, auch durch andere Hülfsmittel die Großartigkeit der griechischen Tragödie auf unsere Bühne zurückzuführen und das Ideale symbolisch zu gestalten. Denn sowohl das Walten des antiken Schicksals, als die Frömmigkeit des gottergebenen Gemüths und die Entsündigung durch Beichte und Abendmahl, als endlich die Wunder der göttlichen

Weltregierung ſind eigentlich in dieſem Kunſtgebrauche nur Andeutungen ewiger Ideen, Symbole unſerer idealen Betrachtung der Dinge. Er ſchlug dieſe mehrfachen Wege aus einem und demſelben Beſtreben ein, um ſeinen Stücken in all' ihren Theilen eine idealpoetiſche Geſtalt zu geben. Dieſem Triebe genügte er in jedem folgenden Stücke in höherm Grade, und die Jungfrau von Orleans iſt am meiſten von der proſaiſchen Wirklichkeit entfernt. Während der Dichter im Wallenſtein dieſer Richtung nur in der Liebesepiſode und in der Einführung der Schickſalsidee einen Ausdruck gab, in der Maria Stuart aber nichts dargeſtellt wurde, als die religiöſe Verſöhnung eines liebenswürdigen, ſeine früheren Vergehen büßenden Weibes, iſt in unſerer Tragödie ein gotterfüllter Charakter die Hauptperſon.

In ſeinem Geiſterſeher hatte Schiller, im Sinne der Verſtandesaufklärung des achtzehnten Jahrhunderts, die Wunder als Werke des Wahns und Betrugs behandelt; in dieſer Tragödie gibt er ihnen im Geiſte des Glaubens der mittlern Zeit für Religion und Poeſie ihre Rechte wieder. Das Geiſterreich und die natürliche Welt, Himmel, Hölle und Erde, Dämoniſches und Menſchliches ſtehen hier in einer ſichtbaren Verbindung; übernatürliche Weſen greifen unmittelbar in das Leben ein. Die Art, wie dieſe beiden Welten des Wunders und der Natur in einander verſchmolzen ſind, beweiſ't den großen Kunſtverſtand des Dichters. Wenn er einerſeits durch eine kraftvolle Dar-

ſtellung der Wunder die gemeinen Geſetze der Phyſik gleichſam aufhebt, und über die wirkliche Erſcheinungswelt hinaus der ahnenden Seele den Blick in ein Doppelreich erſchließt, wo gute und böſe Weſen geheimnißvoll weben und ſchalten: ſo weiß er dem Wunderbaren ſelbſt dadurch Glauben zu verſchaffen, daß er es überall nur auf einem gehörig zubereiteten Boden emporſprießen läßt, daß er die Uebergänge des Natürlichen und Uebernatürlichen verwiſcht, und daß er den Cauſalnexus, den er in dem Inhalte ſeiner Geſchichte bisweilen überhüpft, in der Form ſeiner Darſtellung mit deſto ſtrengerer Stätigkeit durchführt. Er hat hierdurch das Fabelhafte vor der Ausartung in das Phantaſtiſche bewahrt.

Mit eben dieſem Kunſtverſtande hat Schiller's Genius aus der wunderbaren Erſcheinung Johanna's eine leibhaftige tragiſche Geſtalt zu ſchaffen gewußt. Eigentlich ſind Poſa, die Königin Eliſabeth in Don Carlos, Max, Thekla größere Wunder, als das Wundermädchen von Orleans. Denn bei Jenen liegt das Wunderbare in ihrer innern Natur und erſcheint als etwas Ungereimtes; bei dieſer Geſtalt liegt es in dem Verhältniſſe zum Unſichtbaren, welches ſeinem Weſen nach unbegreiflich iſt. Wie kamen jene Perſonen in ihrer Zeit und Umgebung zu ihrer idealen Weltauffaſſung, zu ihrer himmliſchen Reinheit der Geſinnung? Dagegen iſt der Charakter, wie das ganze Unternehmen Johanna's auf's Beſte motivirt, und während faſt alle früheren idealiſchen Figuren des Dichters durchaus ſubjectiv

und lyrisch gehalten sind, gelang ihm auf überraschende Weise, diesem der Wirklichkeit beinahe entrissenen Wesen eine feste Selbstständigkeit zu geben.

Der Vater der Jungfrau ist ein biederer, liebevoll gesinnter und nicht unedler Mann,[1]) der seine Tochter Louison ihrem armen Bewerber nicht verweigert. Aber als ungebildeter Mensch ist er von den düsteren Religionsvorstellungen seiner Zeit beherrscht, und als eine tiefgrübelnde melancholische Natur setzt er bei Anderen, selbst bei seiner Tochter, immer das Schlimmste voraus. Sein Glaube an böse Geister mußte sich in der edel organisirten Seele der Johanna zu einem höhern Offenbarungsglauben ausbilden. Die Schwärmerei der Zeit, die Mystik der katholischen Kirche, die Einsamkeit und die einfache Beschäftigung des Hirtenlebens nährten die Knospe, bis sie bei der wachsenden Noth Frankreichs sich zur Blüthe öffnete. Indem der Dichter seine Heldin, den geschichtlichen Nachrichten zuwider,

[1]) Hoffmeister verweis't in der größern Schrift hierbei und mehrmals beim Nächstfolgenden auf ein von mir ihm mitgetheiltes Manuscript. Es war der erste Entwurf meiner 1841 erschienenen Schrift: „Schiller's Jungfrau von Orleans, für Haus und Schule erläutert," bis zu S. 64 (Anfang des 2. Aufzugs). Zu großer Genugthuung gereichte es mir, daß Hoffmeister das Mitgetheilte, dem Inhalte nach, in seine Darstellung aufzunehmen für würdig erachtete. Auch im Weiterfolgenden, wo wir unabhängig von einander arbeiteten, fanden sich die Hauptergebnisse auf eine uns selbst überraschende Weise übereinstimmend. Anmerk. des Herausgebers.

als Schäferin darstellte, gewann er den Vortheil, ihre Empfindungs- und Denkweise psychologisch begründen zu können. Dann wird auch mit Nachdruck und wiederholt auf einen uralten Zauberbaum aufmerksam gemacht, damit man sehe, daß die Sagen, welche sich an denselben knüpften, ein Hauptmoment in der Erziehungsgeschichte der empfänglichen Johanna waren; und Dom-Remy, wo sie bisher gelebt, wird als ein Wallfahrtsort bezeichnet, der ihre Seele schon von Kindheit an mit religiösen Ahnungen und Vorstellungen füllen mußte.

In das abgelegene Dorf dringt jetzt die Kunde von dem Siegesglücke der Engländer, welche Frankreich den fremd geborenen Herrn aufzwingen wollen, „der das Volk nicht liebt." Der weise Dichter glaubte nämlich [1]) darin einen Zug der weiblichen Natur durchgeführt zu haben, daß Johanna, welche das Königreich als Abstractum gar nicht fassen konnte, sich immer nur den guten, liebenswürdigen König bei allen ihren Anstrengungen als letzten Zweck dachte. Der Prophet Posa konnte nur für ein Weltreich glühen; die Prophetin Johanna, wenn sie nicht die Schranken des Weibes, wenigstens ihrer Zeit, überschritt, vermochte nur die Wiederherstellung früherer Zustände zu beabsichtigen, und ihre Berufung nicht an die Idee des

---

[1]) S. Minerva für das Jahr 1812, S. 52 ff., worin Böttiger „handschriftliche Geständnisse" des Dichters über unsere Tragödie mitgetheilt hat.

Staates, ſondern in kindlich patriarchaliſcher Weiſe nur an eine verehrte Perſon zu knüpfen. Man ſieht, daß es hierdurch dem Dichter von vorn herein geboten war, den König Carl VII. als einen volksfreundlichen, liebenswürdigen Menſchen zu ſchildern, und daß eine gewiſſe Verherrlichung des Königthums, die allen bisherigen Stücken Schiller's fremd iſt, ſich nothwendig an den Hauptcharakter der Tragödie knüpfte.

Dieſen populären König zu erhalten, fleht das Landmädchen in inbrünſtigem Gebete zur Mutter Gottes (Act 1, Sc. 10). Aber wie? hat dieſe denn nicht, als unbefleckte Magd, den Herrn geboren, und iſt ſie nicht ſelbſt zum Himmelsglanze erhöht worden? Die katholiſche Kirche nährt die Ueberzeugung, daß die reine Jungfräulichkeit jedes Herrliche auf Erden vollbringe. In dieſer andachtsvollen, erhöhten Stimmung erſcheint ihr unter dem Wunderbaume die Himmelskönigin und fordert ſie auf, den König zu Rheims zu krönen. So iſt dem Ueberſinnlichen der Weg auf's Beſte gebahnt, ehe es im Leben der Jungfrau wirkſam wird.

Jetzt iſt die Gotterfüllte ihres höhern Berufes gewiß, den ſie aber ſtill verſchloſſen im Herzen bewahrt, bis die Stunde der Entſcheidung ſchlägt. In einem Helme, der von einer Zigeunerin dem Landmanne Bertrand aufgedrungen wird, empfängt ſie das erwartete Zeichen ihrer Sendung. Jetzt gibt ihr der Geiſt es ein, daß ſie das von den Feinden belagerte Orleans zu entſetzen habe;

unwiderstehlich fühlt sie sich von der Heimath fortgerissen, und in's Kriegsgewühl getrieben.

Dieses Alles stellt der Dichter im Prologe dar, der, weil er nicht allein Exposition ist, sondern zugleich die Handlung eröffnet, füglich als erster Act der Tragödie betrachtet werden kann. Schon in diesem Vorspiele stellt sich Johanna als eine höhere Natur dar, wie sie sich später bewährt. Was ihr der Vater vorwirft, daß sie vor Tagesanbruch und um Mitternacht ihr Lager verlasse und ganze Stunden unter dem Druidenbaume sinnend sitze, wird im Allgemeinen durch ihre spätere Erzählung vor dem Könige bestätigt. Um der innern Prophetenstimme Gehör zu geben sondert sie sich von den Hirtenmädchen des Thales ab, fühlt sie sich fremd im Vaterhause, obwohl sie den älteren Schwestern freudig dient, und in stillem Gehorsame die schwersten Pflichten übt. Noch tritt keine Spur von liebender Anhänglichkeit aus ihr hervor, und ihr Freier Raimond verehrt sie mehr, als er sie liebt; sie scheint ihm etwas Höheres zu bedeuten und aus anderen Zeiten zu stammen. So sehr hält das Dämonische die rein menschlichen Gefühle in ihr gebunden, und sie steht im Widerspruche mit ihrer Jugend, mit ihrer weiblichen Natur. Sie spricht im Prologe weder zu den Schwestern, noch zum Vater ein einziges Wort, und würde gegen sanftere Stimmungen ganz verschlossen erscheinen, wenn der Dichter dieser Kälte gegen Menschen nicht eine rührende Empfänglichkeit

gegen die Natur, die ſich am Schluſſe des Prologs ausſpricht, beigemiſcht hätte.

Noch mehr, als durch ihr geheimnißvolles Schweigen im Prologe, hat der Dichter durch das zweifelhafte Licht, in welches er ſie Anfangs ſtellt, die Aufmerkſamkeit für dieſes außerordentliche Weſen geſchärft. Hier muß ſogleich bemerkt werden, daß das Geiſterreich, welches wunderbar in die natürliche Welt eingreift, ganz im Sinne des Mittelalters ſelbſt in ſich getheilt und getrennt iſt, indem die Menſchen theils durch gute Mächte des Himmels geführt, theils durch tückiſche Weſen der Hölle berückt werden. Unter welchem Einfluſſe ſteht nun die räthſelhafte Jungfrau? Schon die Worte, womit der Vater ihr Thun und Treiben ſchildert („Bleib' nicht allein und grabe keine Wurzeln u. ſ. w.") erregen unſere Beſorgniß. Denn wie kommt Thibaut auf dieſe ganz beſonderen Anklagepuncte, wenn ſie durchaus ungegründet ſind? Schweigt die Angeklagte im Bewußtſeyn ihrer Schuld? Dann macht uns auch die myſtiſche Zaubereiche bedenklich, und einen gleich unheimlichen Eindruck verurſacht jenes vom Dichter gewählte Zeichen, daß für Johanna die Stunde des Handelns geſchlagen. Sollte ſich, um ihr dieß Zeichen zu ſenden, der Himmel einer Zigeunerin, einer Perſon aus der Menſchenclaſſe bedienen, woraus nach dem Volksglauben nicht ſelten die Hölle ihre Werkzeuge wählt? — Doch alle Zweifel verſchwinden am Ende des Vorſpiels vor den hochbegeiſterten Worten der Jungfrau, und ſie tritt hier aus dem zweideutigen Dunkel

in ihrer eigenthümlichen Gestalt, wie die Sonne aus dichtem Gewölke, hervor.

Wie sehr Johanna durch diese begeisterte Abschiedsrede die Erwartungen gespannt hat, so werden diese bei ihrem Wiedererscheinen im Hoflager des Königs doch übertroffen, da der Moment, in welchem, und die Art, wie sie in die Handlung eintritt, so höchst entscheidend und großartig sind. Der Connetable hat dem unkriegerischen Könige den Dienst aufgesagt, Carl's Casse ist erschöpft, Orleans auf dem Puncte sich zu übergeben, die besten Truppen, die Schotten, drohen abzuziehen, ein Parlamentsbeschluß hat den König und seine Nachkommen des Throns verlustig erklärt, der junge Heinrich VI. von England ist in St. Denis gekrönt, Philipp von Burgund und Carl's eigene Mutter haben sich zu dessen Untergange verschworen, der König selbst ist durch alles dieß so entmuthigt, daß er über die Loire zurückweichen will, und seine treusten Freunde sich von ihm lossagen. Da erscheint plötzlich, als alle irdische Hülfe verschwindet, die himmlische Rettung in Johanna. Sie kommt nicht, wie die historische Johanna, um Hülfe zu versprechen: sie hat bereits geholfen, als sie vor dem Dauphin erscheint; der Feind ist geschlagen! Und wie vor ihrer Ankunft durch die That, so bewahrheitet sich die Prophetin sogleich beim ersten Auftreten durch das Wort. Sie erkennt den nie gesehenen König unter seinen Hofleuten und offenbart ihm den Inhalt seiner geheimsten Gebete. Der Erzbischof ertheilt ihr, alle religiösen Bedenken hebend, gleichsam die

Weihe der Kirche. Seine eigenthümliche Function in der Tragödie ist es, den religiösen Standpunct zu symbolisiren, von dem wir das Ganze aufzufassen haben. Schnell ist der Jungfrau Alles ergeben, das Volk hinter der Scene hat sie als gottgesandte Retterin begrüßt, der König ist von ihrer göttlichen Sendung überzeugt, zwei Befehlshaber erbitten sie sich zur Oberanführerin des Heeres, die anwesenden Ritter geben durch Waffengeklirr ihren Beifall kund. Ein jetzt auftretender Herold vom „Grafen Salisbury" bietet vor der Bestürmung Orleans einen Vergleich an. Sie weis't ihn ab, offenbart ihm den Tod des Feldherrn, und eilt mit den Kriegern fort, um die belagerte Stadt zu retten. Im gehobensten, erwartungsvollsten Moment fällt der Vorhang.

Im Anfange des zweiten Actes sehen wir schon vollbracht, was Johanna am Schlusse des ersten versprach. Orleans ist entsetzt, die Engländer sind geschlagen. Sie sammeln sich in einem Lager, um den Kampf mit dem morgigen Tage zu erneuen. Aber ehe sie sich durch Schlummer erquickt haben, ist der Wall erstiegen, Johanna im Lager, und die Ueberfallenen suchen ihr Heil in wilder Flucht. Das Lager geht in Flammen auf, die Jungfrau tödtet den Walliser Montgomery und versöhnt den ihr entgegentretenden Herzog von Burgund.

Man hat die Episode mit Montgomery doppelt getadelt, einmal wegen ihres zu epischen Charakters, und zweitens, weil der Dichter, von der Geschichte abweichend, seine

Heldin vor unſeren Augen Blut vergießen, und ihr frommes Gemüth bis zur Unmenſchlichkeit und Mordluſt entarten laſſe. Auf den erſten Vorwurf kommen wir ſpäter zurück. Was den andern betrifft, ſo können wir uns die Johanna der Bühne nicht füglich anders denken, als kämpfend; das müßige Zuſchauen würde ihren Heldencharakter aufheben. Auf dem Theater muß der Held das Schwert ſelbſt führen. Wie Johanna's Vaterlandsliebe durchaus perſönlich iſt, ſo iſt es auch ihr Haß gegen die Engländer; ſie verfolgt jeden einzelnen Feind, und ihre religiös patriotiſche Begeiſterung ſelbſt ſteigert dieſen Nationalhaß bis zu dem Grade, daß ſie ſich berufen wähnt, ſchonungslos jeden Engländer zu tödten, der ihr in die Hände fällt. Wohl ſteht nun die tragiſche Heldin nicht mehr ſo rein da, als die hiſtoriſche; ſelbſt die Heilige ſollte nicht fleckenlos ſeyn. Das iſt aber die innere, ſich immer mehr entwickelnde Grundidee in dieſem dramatiſchen Epos, daß Johanna auf ihrer Propheten- und Heldenlaufbahn ſogleich in einen ungeheuern Gegenſatz mit ſich ſelbſt tritt. Nachdem ſie einmal den engen Kreis ihrer Beſtimmung überſchritten, muß ſie ihre weibliche, ihre menſchliche Natur verläugnen, um ihren göttlichen Beruf zu erfüllen.

Dagegen iſt ſie in den nächſten Scenen ganz ſie ſelbſt, und der Dichter ſcheint abſichtlich das, was ſie wider Willen in höherm Auftrage thun zu müſſen glaubte, und das, worin ſie zugleich ihrem eigenen Herzen Gehör gibt, contraſtirend in zwei Scenen neben einander geſtellt zu

haben. Hier tritt sie als ein Friedensengel zwischen die Streitenden; an ihrer schönen Menschlichkeit schmilzt Burgund's Zorn, vor der Macht ihrer Ueberzeugung beugt sich sein herrischer Sinn, und mit sanft einschmeichelnder Ueberredung zieht sie ihn vollends herüber auf ihre reine Seite. Es ist das Kindliche ihres Wesens, was obsiegt („Ihre Rede ist wie eines Kindes"). Johanna ist ein großer politischer Charakter; aber in so fern sie ohne Bewußtseyn handelt, ist sie ganz Weib, Hirtin, Kind. Sie läßt sich unbewußt nur durch des Geistes Stimme führen, der ihr gebietet.

Die liebevolle, schöne Seite ihres Charakters, die hier nach und neben der furchtbar erhabenen hervortrat, legt der Dichter im nächsten Aufzuge sogleich weiter aus einander. Johanna, als Friedensgöttin, das Haupt mit einem Kranze geschmückt, vollendet die von ihr gestiftete Eintracht dadurch, daß sie den Herzog von Burgund bewegt, Du Chatel, dem Mörder seines Vaters, zu verzeihen. Dem Versöhnenden wird freudige Liebe und Neigung zu Theil. In dieser Stimmung bieten ihr zwei ruhmgekrönte Helden, Dunois und la Hire, ihre Hand an; aber weder dies, noch die Erhöhung in den Adelstand vermag sie zu irren; und als der König mit sanftem Zureden ihrem gotterfüllten Busen der Liebe süße Sehnsucht einflößen will, erhebt sie sich in ihrer ganzen Größe: „Dauphin, bist Du der göttlichen Erscheinung schon müde? u. s. w." Doch eben die Heftigkeit, womit sie die irdische Neigung zu einem Manne

wegstößt, beweis't, daß sie den Gefühlen nicht unzugänglich ist, zu denen ihre ganze Umgebung, selbst der Erzbischof, sie auffordert. Auf eine solche Gemüthsverfassung deuten auch die Worte hin:

Mich preßt, mich ängstigt diese Waffenstille,

und der Ausruf bei der Nachricht vom Uebergange des Feindes über die Marne:

Schlacht und Kampf!
Jetzt ist die Seele ihrer Banden frei!

So hat der Dichter die Scene, die da kommen soll, auf's Beste vorbereitet, und Johanna stürzt eben demselben Schicksale entgegen, dem sie aus den weichen Armen des Friedens entfliehen will.

Wir sind (Act 3, Sc. 6 ff.) zum zweiten Male auf's Schlachtfeld versetzt. Schon ist Talbot tödlich verwundet, die Schanze erstürmt, der Tag gehört den Franzosen. Johanna aber wird durch einen Geist, einen schwarzen Ritter, in eine öde Gegend vom Schlachtfelde weggelockt. Der Dichter hat nur leise angedeutet, wen wir uns unter diesem Ritter zu denken haben; er wollte den erhabenen Eindruck, den alles Unbestimmte und Geheimnißvolle erhöht, nicht durch eine zu klare Zeichnung schwächen. Talbot, kurz zuvor als Atheist gestorben, irrt, nach dem Kirchenglauben der Zeit, als ein verdammter Dämon auf der Erde umher, und erscheint hier, um jenes Wort factisch

zu widerlegen, daß vom Menschen nichts übrig bleibe, als eine Hand voll leichten Staubs. Der Geist führt die Jungfrau durch verstellte Flucht vom Schlachtfelde weg, und entreißt hierdurch viele Briten der Todesgefahr. Aber es ist noch ein anderer Zweck, welchen der tückische Dämon verfolgt. Er heißt die Heldin mitten in ihrem Siegeslaufe stille stehen; er warnt sie, nicht um sie zu retten, sondern um sie an sich selbst irre zu machen. Das verwirrende Phantom versinnlicht gleichsam ihren innern Zwiespalt; es gibt nur der schlimmen Ahnung ihres Herzens Sprache, und ist ein Vorbild des Unglücks, welches der eigene Prophetengeist ihr selbst weissagt. Die ganze Scene soll nichts als den Zuschauer mit ahnender Angst erfüllen; sie soll den nahen Fall Johanna's vorbereiten und einführen. Man kann nicht läugnen, daß dieser Geisterspuk durch zarte Fäden mit dem Ganzen verbunden ist, und etwas verloren da zu stehen scheint. Wenn das Räthsel nicht sogleich in der folgenden Scene Aufschluß erhielte, wäre es gewiß auch in einem romantischen Trauerspiele fehlerhaft. „Tödte, was sterblich ist," hatte der verschwindende Ritter zu ihr gesprochen. Wie sie nun aber Lionel, dem einzigen noch lebenden Heerführer der Feinde, ins Antlitz schaut, ist sie unfähig, auch das Sterbliche zu tödten. Sie verletzt ihr Gelübde; bei unveränderter Aufgabe ist sie selbst eine Verwandelte.

Diese Stelle, zu welcher von der Montgomery-Scene an Alles hindrängt, ist eigentlich der Punct, womit die

wahre Tragödie erst beginnt. Alles Frühere hatte darin, daß die Gottgesandte in ungetrübter Begeisterung ihrem hohen Ziele, mit Niederwerfung aller Hindernisse, triumphirend entgegeneilte, den vorherrschenden Charakter eines erhabenen Epos; wir betrachten ihre Siegeslaufbahn eher mit jeder andern Empfindung, als mit Furcht und Mitleid. Nur leise und allmälig sehen wir aus dem eigenen Herzen der Jungfrau ihrem göttlichen Berufe einen mächtigen Feind erwachsen, und in unserer Scene tritt auf einmal das Göttliche mit dem Menschlichen, das Heroische mit dem Weiblichen in einen furchtbar tragischen Gegensatz; zwei Welten stoßen feindlich auf einander. Dieser Gegensatz ist kein beliebiger, kein gemachter, sondern in der menschlichen Natur tief gegründet. Wir haben ihn durch unsere ganze Biographie in Schiller selbst unter dem Namen des Heroismus der Freiheit und der Humanität des Herzens kennen gelernt, und er stellte sich uns im Wallenstein durch den Kampf der Pflicht und der Liebe, in den sich Max mitten hinein geworfen sieht, trefflich dar.

Der menschlichste, weiblichste Trieb macht sich gerade in dem Augenblicke geltend, wo Johanna im Begriffe steht, auf vermeintliches göttliches Pflichtgebot, das Unweiblichste, Unmenschlichste zu thun — den überwundenen Feind zu erschlagen. Vortrefflich hat hier der Dichter zwei äußerste Enden an einander geknüpft. Da wo das Schrecklichste im Namen Gottes vollbracht werden sollte, macht die menschliche Natur, plötzlich mit Allgewalt erwachend, ihre ewigen

Rechte geltend, und ihr Herz bricht für den, welchen sie morden sollte, in erster glühender Liebe hervor. Nur wenn Johanna auf der äußersten Gränze des einen Gebietes stand, konnte sie plötzlich auf das andere hinüber gesetzt werden — wobei man jedoch auch erwägen wird, daß diese Seelenveränderung, wie früher angedeutet worden, schon innerlich vorbereitet war. Von jetzt an gehört Johanna unserer Gattung, gehört ihrem Geschlechte an. Ihr Panzer deckt nun ein fühlendes Herz. Wir leiden mit der Leidenden.

Der innere Widerstreit hat sogleich einen Gegensatz Johanna's mit der Außenwelt zur Folge — und beide hat uns der Dichter in dem rhetorisch-lyrischen Monologe zu Anfange des vierten Aufzugs so herrlich gemalt. Jetzt in Rheims am Ziele ihrer Wünsche ist nur sie nicht glücklich. Mitten unter einem huldigenden Volke fühlt sie sich in einer menschenleeren Oede. Auf der Mittagshöhe ihres Glückes sehnt sie sich nach ihrem niedern Stande zurück. Zwischen den Schauern des Gewissens und den jungen Gefühlen der Liebe und ihren beinahe lästernden Anklagen der Himmelskönigin schwankt die Unglücklich-Beglückte hin und her, und zwei Welten streiten sich um ihren Besitz. Der Contrast wird im Folgenden in anderer Weise fortgesponnen. Vor der von Gott Abgefallenen wirft sich die Sorel zu Füßen nieder, und sie hält die von der heftigsten Leidenschaft bewegte Jungfrau für unempfindlich. In der Sorel ruhigem, einem Gefühle ganz hingegebenem Gemüthe spiegelt sich Johanna's Seelenzerrissenheit. Von dem Liebesglücke

der Sorel, das ſie in ſeinem ganzen Umfange zu faſſen vermag, blickt ſie mit Entſetzen in den eigenen Buſen zurück, und mit Beben zu ihrer Fahne hinauf, die ſie vor dem Könige tragen ſoll. In den nächſten Scenen trifft ſie mit ihren Schweſtern zuſammen, die auch zum Krönungsfeſte gekommen ſind. Die glückliche, heitere, eitle Margot ſteht vor ihr, als ſie, wie von Geiſtern gejagt, aus der Kirche ſtürzt; und die gefühlvolle, ſinnige, ernſtere und beſorgtere Louiſon liegt an ihrem Herzen. Die Liebe zu Lionel hat ihre Seele jetzt auch der Schweſterliebe erſchloſſen; ſie, die uns im Prologe noch ſtreng und lieblos erſchien, ſchmiegt ſich jetzt an die traute Schweſterbruſt, an welcher ſie ſich augenblicklich in ihrer Jugend Paradies zurück verſetzt glaubt. Sie will mit den Schweſtern entfliehen, als der König mit ſeinem Gefolge auftritt, und der ſich erneuende Gegenſatz zwiſchen dem, was ſie ſich fühlt, und dem, was man von ihr hält, ſeine höchſte Spitze erreicht und ſich erſchöpft. Es erſcheint ihr Vater, der, von Raimond begleitet, ſeinen Töchtern nach Rheims nachgezogen iſt, und nun öffentlich ſeine Tochter, um ihre Seele zu retten, der Zauberei beſchuldigt. Die Fragen, die er, Sorel, der Erzbiſchof und Dunois an ſie ſtellen, ſind freilich etwas ſpitzfindig und alle ſo allgemein gehalten, daß Johanna ſie nicht ſchlechthin verneinen kann. Sie laſſen ſich ſämmtlich ſowohl auf die Teufelskunſt, deren man ſie beſchuldigt, als auf ihren wirklichen Zuſtand beziehen. Ihr bewegungsloſes Verſtummen, dieſen Fragen und

Beſchuldigungen gegenüber, hat man einen der größten Züge des Stücks, ein erhabenes Stillſchweigen genannt; und mit Recht. Denn ſie nimmt freiwillig, weil der Himmel es will, die Laſt des ſchwärzeſten Verbrechens auf ſich, um eine kleine Schuld zu büßen. So ſteht ſie demüthig in blinder Unterwerfung da, und widerlegt die gräßliche Anklage des Vaters und des Himmels durch kein Wort, keinen Blick, keine Bewegung der Hand. Als nun Alle, ſelbſt Dunois, ſie verlaſſen haben, tritt Raimond, ihr Bewerber vom Schäferſtande her, zu ihr, und an ſeiner Hand eilt ſie in die Verbannung, in den Ardennenwald.

Sie kommt nach dreitägigem Irren, bei wüthendem Sturme, in dem Walde zu Köhlerhütten, wo ihr, zur letzten Prüfung, der aus der Stadt heimkehrende Köhlerbube, „die Hexe von Orleans“ erkennend, den Becher vom Munde reißt. Hier endlich löſ't die Büßerin vor dem treu gebliebenen Raimond ihr Stillſchweigen. Sie erklärt dem erſtaunten Begleiter, daß ſie keineswegs mit dem Teufel im Bunde ſtehe, jedoch ohne ihre wirkliche Schuld zu nennen. Die Schuld einer Heiligen würde auch ein Raimond kaum verſtanden haben. Dieſe Buße iſt die dritte und letzte Phaſe ihrer Seelenentwickelung, und ihr Bild iſt uns jetzt in vollem Glanze ganz entgegengekehrt, während wir in der erſten Phaſe nur das Dämoniſche, in der zweiten das Göttliche mit dem Menſchlichen im Streite erblickten. Anfangs die unerprobte, jetzt die geprüfte Tugend, welche, nach Schiller's eigenem Ausſpruche, allein

die canoniſirende Palme erhält. Anfangs ein heiliges Streben in einem ſtreng und kalt verſchloſſenen Herzen, jetzt das Pflichtgefühl in einem Buſen, den Liebe und Theilnahme weihten, den Schmerz und Freude menſchlich bewegten. Aus den Leiden der Verbannung, des Mangels, der Flucht geht ihre Seele neugeboren hervor, und der Orkan hat die Natur gereinigt und ſie.

Seit dieſer Weihe des Gefühls und der Leiden iſt Johanna viel milder und liebenswürdiger geworden, und die eigenthümlichen Kräfte ihres Gemüths haben ſich zugleich erhöht und geſtärkt. Ihren Feinden überliefert und in ſchweren Banden gehalten, während ihr Volk geſchlagen wird, kann ſie nicht mehr eine vom Himmel Begnadigte in ſich erblicken, ſo daß auch die nüchternſte Verſtandesaufklärung mit der Johanna, wie ſie im fünften Acte daſteht, zufrieden ſeyn wird. Der Himmel hat ſie in eine Laufbahn geführt, durch welche ſie ſich jetzt ſelbſtſtändig hindurchkämpfen muß. Die Wunder — denn ſelbſt die Kettenzerreißung kann nur als eine außerordentliche Handlung angeſehen werden — und der Wunderglaube hören auf, und alles Große endigt in der Charaktergröße der Heldin. Die reinſte, vollſte Seelenentfaltung iſt ihr am erreichten Ziele zu Theil geworden, und ſo iſt ſie reif und würdig, in ein höheres Daſeyn empor zu ſteigen. Ihre Verklärung ſteht offenbar im Gegenſatze zu Talbot's Tode.

Ueberblicken wir den Charakter im Allgemeinen, ſo kann es uns nicht entgehen, wie Schiller es veranſtaltete,

um neben den Wunderwirkungen der Gottheit die Selbſtſtändigkeit der Heldin zu behaupten. Einerſeits nämlich tritt der Seelenadel Johanna's überall ſo glänzend hervor, daß wir ihn als die Urſache der göttlichen Berufung erkennen, und in derſelben nichts als eine Sanction jenes Seelenadels ſehen. Andererſeits wird das, was die Himmelskönigin, mit dem, was ihre Dienerin erſtrebt, als Eins dargeſtellt, und nachdem Johanna ſich von der Gottheit entfernt hat, kehrt ſie durch Reue, Selbſtverläugnung und freiwillige Buße zum göttlichen Willen zurück, und ſteht nun im Schlußacte als durch ſich ſelbſt gereinigte, beſtätigte und gerechtfertigte Prophetin und Kriegerin Gottes vor uns.

Der Hauptcharakter nimmt, wie im vorhergehenden Stücke, beinahe das ganze Feld der Tragödie ein. Ueber die Nebenfiguren iſt zu dem beiläufig Bemerkten nur noch Einiges nachzutragen. Sie ſind ſämmtlich in Bezug auf den Hauptcharakter gewählt und ausgeführt, ſo daß alle Charaktere zuſammen ein abgeſchloſſenes Syſtem darſtellen. Unter dieſen iſt Johanna der einzige durch die Handlung ſich entwickelnde Charakter, die übrigen ſind ſtehende Figuren. In den früheren Dramen ſind die Charaktere begriffsmäßig ſchroff und ſchneidend einander entgegengeſetzt, nach den Rubriken des Guten und Böſen mit Liebe oder Abneigung durchgeführt, und ſelbſt im Wallenſtein fanden wir noch unverträgliche Charaktere, philoſophiſch ideale und hiſtoriſch reale, neben einander. In der Maria Stuart

und unſerm Stücke hat der Dichter dieſe Manier ganz verlaſſen. So ſteht mit der herrlichen Jungfrau die Sorel, welcher ſich in der enggebundenen Sphäre ihres Geſchlechtes alle weiblichen Blüthen reichlich entfaltet haben, in einem freundlichen Contraſt. Johanna iſt die höhere, umfaſſendere Natur, bei welcher das nur als ein Moment erſcheint, worin Agnes einzig lebt, die aber die ſanfte, liebebeglückte Freundin ganz verſteht, und, was ſie fühlt, mächtig ausſpricht (Act 4, Sc. 2). Ueber den Charakter des Königs iſt ſchon früher eine Andeutung gegeben. Durchweg liebenswürdig, nicht ohne perſönlichen Muth, dem Freunde und der Geliebten treu, iſt er zu gutmüthig, ſchwach und friedliebend, um den Krieg ſtandhaft zu führen, und ſucht „die rauh barbariſche Wirklichkeit“ durch ſüße Liebesträume zu vergeſſen, die der Dichter romantiſch genug ausſchmückt. Dann bewegen ſich drei, ſehr gut unterſchiedene, wenn auch nicht individuell ausgemalte Anbeter um die Sonne der Tragödie: der muthige, ungeſtüme Dunois, der tapfere und beſcheidene la Hire, und der ſchöne, edle Held Lionel. Alle verehren Johanna als eine Inſpirirte, oder ſind durch ihre hohe Perſönlichkeit bezaubert. Ihr eigener Vater, Anfangs auch der Herzog von Burgund und Du Chatel halten ſie nach der Volksmeinung für eine Zauberin, und nur der unbeugſame, felſenfeſte Talbot und die unnatürliche Iſabeau ſtehen vereinzelt, und verwerfen jeden höhern Einfluß des Himmels und der Hölle. Iſabeau iſt der alleinige extreme Charakter des Stücks; ſie gleicht der dramatiſchen

Elisabeth, wenn sie auch den Schein des Guten nicht mehr achtet, und es ist, als habe der Dichter schildern wollen, wie das Weib entartet, welchem die Scham gebricht. Es ist sonst nicht abzusehen, warum er ihren Uebertritt zu den Engländern nicht besser motivirt hat, wozu ihm die Geschichte die Thatsachen hätte liefern können.

Das Romantische ist aber nicht allein in dem Kerne und in den Charakteren des Dramas, sondern auch in seiner ganzen Form ausgedrückt. Es ist der romantischen Tragödie eigen, daß sie freier von einem Orte zum andern wandert; und so finden wir auch in unserm Stücke nicht weniger als dreizehn Ortsveränderungen. Eben so dehnt sich die Zeit, die im Wallenstein und in der Maria Stuart eng zusammengezogen ist, hier weiter aus, und nur innerhalb der einzelnen Acte ist die Einheit der Zeit möglichst beobachtet. Aber auf diesem freien Spielraume hält sich die Tragödie dennoch in Schranken, und weiß sich durch sich selbst zu zügeln. Die Handlung ist in gewisse Stationen gegliedert, und man kann in Wahrheit sagen, daß der Schluß jedes Actes eine Epoche derselben ist. Ungeachtet Alles zum Ende hindrängt, so ist, nach dem epischen Style, dennoch jeder Aufzug ein selbstständiges Ganze, und jeder in theatralischer Hinsicht außerordentlich befriedigend abgeschlossen. Das Pathos steigert sich in der Sphäre jedes Actes am Schlusse auf's Höchste, jeder überragt den vorhergehenden, und das Ganze endigt sich majestätisch, wie die Apotheose des Herakles.

Was die Durchführung der Anlage betrifft, so trägt die Tragödie über alle früheren den Preis davon, und kann in dieser, wie in jeder andern Hinsicht, nicht genug bewundert werden. Die Handlung enthält keinen einzigen innern Widerspruch, ja keinen Mangel, wie wir deren in früheren Dramen manche rügen können. Nirgends eine Lücke, Alles gehörig motivirt; und der Dichter scheint es sich zur besondern Pflicht gemacht zu haben, dem Stücke die Glaubwürdigkeit, die ihm wegen seiner Wunder abgeht, durch eine höchst natürliche, klare und folgerechte Entwickelung zurückzugeben. Indem die Tragödie zugleich auf das Wesentliche der Sache eng zusammen gezogen ist, und doch Raum und Zeit in die Weite gegeben sind, hat sie zugleich einen einfach erhabenen und einen freien, kühnen Gang, ganz ihrem Inhalte entsprechend.

Die Scene mit Montgomery, die man der Tragödie zum Fehler angerechnet hat, darf nicht in dem Sinne Episode genannt werden, wie z. B. die Liebesgeschichte des Max und der Thekla. Bekanntlich hat Schiller diese Scene im Geiste der Homerischen Dichtung gebildet. Ihm schwebten Stellen der Iliade vor, wie jene, wo sich der Sohn des Priamus, Lykaon, vor Achilles niederwirft, und ihn um sein Leben fleht, dieser aber seinen eigenen Tod als Motiv seiner Unerbittlichkeit anführt (Ilias 21, 34 ff.); oder er dachte an den Tod des Antenoriden Iphidamas, der durch Agamemnon's Hand fällt, von seiner jungen Gattin getrennt, ehe er der Liebe Glück genossen (Il. 11,

221 ff.); oder an Adraſtos, welcher dem Menelaos die Kniee umſchlingt und großes Löſegeld verſpricht, wenn er ihn erhalten wolle (Il. 6, 37 ff). Soll nun das Wort, daß Johanna verpflichtet ſey, alle Engländer in der Schlacht zu tödten, keine leere, unglaubliche Verſicherung ſeyn, ſo müſſen wir ſie daſſelbe erfüllen ſehen; und das ſehen wir hier. Zugleich malt ſich in der Unmännlichkeit des jungen Walliſers die verſteinernde Furcht des ganzen Heeres; und hiezu kommt noch, daß dieſes Gemälde, wo die Kriegerin dem fremden Gebote gehorchend mit ſich ſelbſt in Widerſpruch handelt, der gleich folgenden Verſöhnungsſcene contraſtirend entgegenſteht, wo Johanna ihrem eigenſten Herzen freudig Gehör geben, und ihr innerſtes Weſen entfalten darf. So iſt dieſe Scene in das Triebwerk des Ganzen trefflich eingefügt, und man kann nur die breite Ausführlichkeit tadeln, die mehr epiſch als dramatiſch iſt. Hierbei iſt indeß Folgendes zu erwägen. Während das alte Drama zwiſchen dem Epiſchen und Lyriſchen die ſtrenge, ſchöne Mitte hält, iſt das moderne durch ſich ſelbſt berechtigt, ſich ins Epiſche auszubreiten, weil es dieſer breitern Ausführung des Aeußerlichen durch tiefere Seelenenthüllung wieder das Gleichgewicht hält. Indem das moderne Drama einen größern Reichthum der Gemüthswelt aufnimmt, muß es nothwendig auch weiter in die äußere Welt einſchlagen, und ſich feſtwurzeln, um auf ſeinem Flecke zu bleiben, und nicht allzuſehr in die Innerlichkeit und ſomit aus ſeiner Gattung gezogen zu werden. Schiller's Johanna hat nun

wirklich, wie manche hiſtoriſche Stücke Shakſpeare's, nicht allein in der Scene, wo der weibliche Achill den Montgomery erlegt, ſondern von dem Prologe an einen epiſchen Charakter, und das dramatiſche Pathos macht ſich erſt von der unmittelbar folgenden Verſöhnungsſcene an in immer ſteigendem Grade geltend. In der Montgomery-Scene tritt das epiſche Element in ſeiner Spitze hervor, weßwegen ſie der Dichter auch ſchon äußerlich durch die im Ganzen treffliche behandelte metriſche Form der antiken Trimeter ausgezeichnet hat.

Nicht bloß durch das eben erwähnte Versmaß, auch durch Stanzen, die der neuern epiſchen Poeſie angehören, und durch lyriſche Metra, ſo wie durch den häufigen Gebrauch des Reims hat der Dichter das weite Terrain ſeiner Tragödie behauptet, und ſie zugleich über die gemeine Naturwahrheit hinaus ins freie Reich des äſthetiſchen Scheins zu ſpielen geſucht, und es iſt in dieſem Stücke die höchſte Freiheit im Rhythmus, Metrum und Reime, und die meiſte Wechſelbeſtimmung dieſer Formen und des Inhalts. Die Jamben ſelbſt ſind fließender und reiner, als in Schiller's früheren Dramen, beſonders ſind die rhythmiſchen Einſchnitte meiſt ſehr ſchön beobachtet. Der erſte Monolog Johanna's am Ende des Vorſpiels iſt in Ottaverime vorgetragen, und dieſe gereimten Strophen ſind durch die Reimverſe am Ende der Rede Thibaut's ſchön mit den vorhergehenden reimloſen Rhythmen vermittelt. Einen ähnlichen Wechſel finden wir im zweiten größern Monologe Johanna's, am

Anfange des vierten Aufzugs, wo die epiſchen Schilderungen in Ottaverime, die elegiſchen Gefühls- und Gedankenergüſſe in lyriſchen Strophen von kürzeren, meiſt trochäiſchen Zeilen ausgedrückt ſind. Höchſt vortrefflich iſt hier, wie auch an ſonſtigen Stellen, der Gebrauch, den der Dichter von der Muſik gemacht hat. Die Melodie hinter der Scene ſtimmt nicht allein mit den Gefühlen zuſammen, in welche der Heroismus der Jungfrau hinſchmilzt, ſondern gibt denſelben auch Nahrung. Die Sprache endlich hat in unſerer Tragödie bei aller Klarheit und Natürlichkeit, dem Inhalte entſprechend, eine ſolche, hier und da durch bibliſche Anſpielungen erhöhte Würde, Kraft und Bilderpracht, daß kein früheres Drama mit dieſem verglichen werden kann, und daſſelbe in dieſer Hinſicht den geraden Gegenſatz von Wallenſtein bildet.

Schließlich noch ein Wort über das Gedicht das Mädchen von Orleans, worin uns Schiller den Geiſt ausgeſprochen, in welchem er ſein Drama ſchuf. Es hatte im Taſchenbuche für Damen auf das Jahr 1802, wo es zuerſt erſchien, die Ueberſchrift: Voltaire's Pucelle und die Jungfrau von Orleans. Der urſprüngliche Titel zeigt uns ſeinen Inhalt beſtimmt an, denn es wird in ihm durchweg die Jungfrau von Orleans der famoſen Pucelle Voltaire's entgegengeſetzt, ſo daß die Verſe zu den antithetiſch behandelten Stücken gehören, von denen früher gehandelt worden.

Dich ſchuf das Herz, du wirſt unſterblich leben!

so verheißt Schiller seiner Johanna in diesem Gedichte; und wahrlich, der Dichter hat sich um die Jungfrau verdienter gemacht, als der Papst Calixtus III., der im Jahre 1456 ihren Proceß revidiren und sie für unschuldig erklären ließ. Der deutsche Sänger hat sie heilig gesprochen. In einem erhöhten, unverwelklichen Daseyn wandelt sie, wie der Heldenjüngling der Iliade, durch die sich ablösenden Geschlechter.

---

## Zehntes Capitel.

**Vielfache Thätigkeit: Herausgabe der kleineren prosaischen Schriften; Gedichtsammlung; neue Gedichte; Redaction von Schauspielen; Theilnahme an den Propyläen. Das Jahr 1802: Turandot, Räthsel; Gedichte; beabsichtigtes Schillerfest; Adelsverleihung; Wohnungsankauf; Tod der Mutter; Plan des Warbeck.**

Schon im Jahre 1792 hatte Schiller, um dem Nachdrucke zuvorzukommen, den ersten Band seiner kleineren prosaischen Schriften herausgegeben, zu welchen 1800 bis 1802 noch drei folgende Bände hinzukamen. Die Redaction der hierin gesammelten Aufsätze beschränkte sich beinahe ganz darauf, daß Schiller Manches ausstrich, und das waren meist solche Stellen, worin philosophische Ideen in einer allzustrengen oder trockenen Schulform sich durchgeführt fanden, durch deren Ausscheidung er seinen Aufsätzen einen größern Kreis von Lesern zu gewinnen dachte. Allein diese Ausmerzung des streng Theoretischen bezeichnet auch

seinen eigenen Geistesstand. Auf seinem jetzigen Wege mußte ihm gerade das in seinen früheren Schriften als das Interessanteste erscheinen, worin sich sein eigener Entwickelungsgang charakteristisch offenbarte, worin ihm individuelle Züge seines Geistes und Herzens begegneten. Das ganz allgemein Gehaltene und schulmäßig Vorgetragene hat für den Dichter und Menschen, was Schiller aus dem Denker wieder geworden war, wenig Anziehendes. Sich selbst wollte er in diesen Aufsätzen dem Leser geben, die, wie wir wissen, in der That auch ganz aus ihm selbst hervorgegangen waren.

Eine andere Arbeit war die Herausgabe der kleineren Gedichte. Schon auf Michaelis 1799 hatte Schiller eine vermehrte Sammlung seiner Gedichte angekündigt, und fühlte sich jetzt zur Erfüllung dieses Versprechens um so mehr veranlaßt, weil in Jena von einem Unberufenen eine ziemlich vollständige Sammlung seiner Gedichte erschien, welche ungeachtet ihres fehlerhaften Druckes und schmutzigen Aeußern viele Käufer fand. Schiller besorgte diese erste Gesammtausgabe mit der größten Sorgfalt, indem er die aufzunehmenden Gedichte bedachtsam auswählte, gründlich verbesserte, und zum Theil umgestaltete, und durch einige neue vermehrte. Man kann sich von diesem schwierigen Redactionsgeschäfte und von Schiller's Reife einen Begriff machen, wenn man in die drei ersten Bände meiner Supplemente zu Schiller's Werken einen prüfenden Blick thun will. Beinahe an jedes Gedicht wurde die verbessernde

Hand gelegt, manche Productionen erfuhren so viele und so durchgreifende Veränderungen, daß sie als ganz neu gelten können; und es ist besonders interessant zu sehen, wie der Dichter sich bemühte, die Versuche einer ungebildeten Jugend seinen jetzigen strengen Forderungen anzunähern. Bei diesen mußte die Schwierigkeit der Verbesserung um so größer seyn, je weiter sein gegenwärtiger Standpunct von dem der ersten Periode entfernt war. Wurde allein die Form veredelt, so ward diese von ihrem Inhalte abgerissen; wurden Form und Inhalt umgeändert, so entstand eigentlich ein neues Gedicht, welches sich aber zu seinem Nachtheile unter der Idee eines überschrittenen Standpunctes hielt; bestanden endlich einzelne Veränderungen nicht allein in bloßen Weglassungen, so mußten sie meistens als etwas ganz Fremdartiges eintreten, indem sie nicht im Stande waren, einer wilden und rohen Production einen durchweg edeln Charakter zu geben. Bei dem tiefen Interesse, welches wir, über seine Werke hinaus, an Schiller selbst nehmen, möchten uns daher seine Jugendgedichte, wie sie im ersten Theile jener Supplemente zusammengestellt sind, anziehender und wichtiger erscheinen, als wie wir sie in der verkürzten oder umgegossenen Gestalt, in seinen Werken finden. Aber der Fleiß, welcher sofort Alles zu veredeln sucht, was die Idee nicht befriedigt, ist anzuerkennen, auch wenn er vielleicht Unmögliches unternommen und Unzulängliches geleistet hätte.

Bei der Auswahl und Verbesserung seiner Gedichte

mochten manche lyrische Klänge in ihm erwachen, und schon das Geschäft selbst befreundete ihn wieder mit der lyrischen Dichtung. So entstanden bereits im Jahre 1800 einige auf den Gegensatz der französischen und deutschen Kunst sich beziehende Gedichte, die wir schon früher betrachtet haben. Als sich nun mit 1800 das alte Jahrhundert schloß, entwarf er mit Goethe, Seckendorf u. A. einen Plan, das neue durch eine Reihe von Festlichkeiten würdig zu empfangen. Aber der Ernst der Zeit und die gedrückte Stimmung, welche damals herrschte, vereitelte die Ausführung desselben. Indeß finden wir das Interesse, welches Schiller an dem Säcularwechsel nahm, in dem Gedichte: „Der Antritt des neuen Jahrhunderts" ausgedrückt. Es ist dieses ein elegisches Gedicht, in welchem der von Schiller oft ausgesprochene Gedanke, daß alles Hohe und Edle nicht außer uns, sondern nur in uns wohne, in rührender Klage an die größten Ereignisse angeknüpft ist. Von den übrigen Gedichten dieses Jahres (1801) ist des einen, „das Mädchen von Orleans", schon früher gedacht, und die anderen, „die Sehnsucht", und „Hero und Leander" lege ich mir für eine spätere Stelle zurück.

Für das Theater fuhr Schiller in Verbindung mit Goethe fort, in der oben bezeichneten Weise thätig zu seyn. Am 28. November wurde Nathan der Weise nach Schiller's Redaction auf die Bühne gebracht; auch Minna von Barnhelm und Emilia Galotti wurden in das Repertorium

aufgenommen, ungeachtet das letzte Stück Schiller'n eigentlich zuwider war. Klopstock's Hermannsschlacht beabsichtigte er 1803 für das Theater einzurichten; allein dieses Drama konnte Schiller's ideellen Anforderungen eben so wenig als seinem strengen Kunsturtheile genügen, und es wurde bald zur Seite gelegt. Den Egmont von Goethe hatte er schon früher, im Jahre 1796, bei Gelegenheit der Anwesenheit Iffland's in Weimar, für das Theater abgekürzt und eingerichtet. Goethe sagt, Schiller sey bei dieser Redaction grausam, aber mit einer solchen Consequenz verfahren, daß man nicht gewagt habe, von seiner Arbeit abzugehen. So tritt die Regentin in Schiller's Bearbeitung des Stückes gar nicht auf, über welche Veränderung Goethe sich noch nach vielen Jahren, in den Gesprächen mit Eckermann, ungünstig äußerte. Clärchens Erscheinung im fünften Acte, die auch, wie wir wissen, gar nicht im Sinne Schiller's war, wurden vom Verfasser und der Stimme des Publicums in Schutz genommen. In späterer Zeit wurde auf Goethe's Ersuchen auch Hand an die Iphigenia gelegt. Dieses „humane" Schauspiel schien an und für sich nicht zu lang für die Aufführung, und das, was den Gang der Handlung verzögerte, lag weniger in einzelnen Stellen, als in der allzu reflectirenden Haltung des Ganzen. Daher durfte und konnte wenig gestrichen werden. Außerdem wurden noch durch Schiller's Bemühung die Stella, die Launen des Verliebten, und die Mitschuldigen auf die Bühne gebracht. An der

Stella verkürzte er nur hier und da den Dialog, besonders wo er aus dem Dramatischen in's Idyllische und Elegische überzugehen schien. Beim Götz von Berlichingen wirkte Schiller, obgleich er diese Bearbeitung nicht selbst übernehmen wollte, wenigstens treulich mit; er wußte durch seine kühnen Entschließungen dem Verfasser manche Abkürzungen zu erleichtern, und war mit Rath und That vom Anfange der Arbeit bis zur Vollendung einwirkend.

Außer dieser mannichfachen Thätigkeit müssen wir noch Schiller's Theilnahme an den Propyläen erwähnen. Sein Versprechen thätiger Mitwirkung an denselben hatte er bisher, seiner poetischen Arbeiten wegen, nicht erfüllen können. Die Herausgeber dieser, der bildenden Kunst gewidmeten Zeitschrift wollten die Künstler auch praktisch fördern, und setzten daher seit 1799 einen Preis auf die beste Zeichnung eines jährlich von ihnen gewählten Gegenstandes. Für das Jahr 1800 wurde die Darstellung von Hektor's Abschied von Andromache oder die Ermordung des Rhesus und seiner Gesellen gefordert. Die Ausstellung der zahlreich eingelaufenen Concurrenzstücke fand im August statt. Goethe, Meyer und Schiller schrieben nun, in Beziehung auf die Preisaufgabe und die eingeschickten Preisstücke, einen Cyklus von Aufsätzen für die Propyläen; und zwar lieferte Goethe den einleitenden Aufsatz, Meyer ließ dann eine Beurtheilung der eingegangenen Stücke folgen, Schiller trat hierauf mit seiner „Epistel an den Herausgeber der Propyläen" auf, und Goethe

ſchloß dieſen ganzen Kreis mit der Ankündigung zweier neuen Preisaufgaben und einer „flüchtigen Ueberſicht über die Kunſt in Deutſchland.“ Schiller's Aufſatz kann nur aus dieſer ſeiner urſprünglichen Stellung in den Propyläen vollkommen verſtanden werden. Uns iſt dieſe Epiſtel beſonders deßwegen merkwürdig, weil ſie das einzige Wort iſt, welches er über die bildende Kunſt hinterlaſſen hat. Eigentlich ſollte ſie etwas ganz Anderes werden; Schiller wollte „ſeine Empfindungen ausgießen“ über die meiſterhafte Zeichnung des Profeſſor Stahl von Caſſel, der in der Darſtellung von Hektor's Abſchied den Preis gewonnen hatte. Dieſe Arbeit wäre ganz ſpeciell und ſubjectiver Art geworden, und hätte ſich ihm auch durch ihren ſentimentalen Charakter empfohlen, wie dieſe ganze Kunſtaufgabe wahrſcheinlich von Schiller herrührte, welcher ſchon als Jüngling bekanntlich ſich Hektor's Abſchied zum Gegenſtande eines Gedichtes gemacht hatte. Er ließ ſich aber, wahrſcheinlich durch Goethe's Wunſch, bewegen, ſeinen Aufſatz vergleichend und beurtheilend über die Concurrenzſtücke beider Preisaufgaben auszudehnen, ſo daß dann zuletzt bei Stahl's Darſtellung kurz abgebrochen wird. Schiller zieht aus der Meyer'ſchen Recenſion allgemeine Reſultate; er charakteriſirt den Abſchied des Hektor als ein Empfindungsgemälde, die Ermordung des Rheſus als ein Phantaſiebild, und bezeichnet von dieſem pſychologiſchen, menſchlichen Standpuncte aus die eigenthümlichen Vortheile und Gefahren beider Aufgaben. Indem er ſich nun näher auf

eine Betrachtung der vorzüglichsten Zeichnungen einläßt, spricht er beinahe ausschließlich von der Erfindung, also nicht eigentlich von den Bildern selbst, sondern nur von den Gedanken der Bilder. Was er beiläufig von den Zeichnungen selbst sagt, betrifft wieder nicht deren künstlerische Ausführung, sondern die Wirkung auf den Betrachtenden. So hält er sich durchweg in der Sphäre des Geistigen, des allgemein Menschlichen, oder wenn man will, des Poetischen und Philosophischen. Alles Andere lag, wie er selbst sagt, außer seiner Competenz und Wissenschaft.

Die Propyläen hatten schon mit dem Jahre 1800, aus Mangel an Absatz, aufgehört, aber die Preisertheilungen liefen noch manches Jahr fort. Im letzten Stücke der Propyläen stellte man (in einer wahrscheinlich von Schiller selbst geschriebenen Ankündigung) eine dramatische Aufgabe: das beste Intriguenstück sollte eine Prämie von dreißig Ducaten erhalten. Aber es lief kein Lustspiel ein, das man hätte krönen dürfen.

Mit dem Beginne des Jahres 1802 müssen wir unsern Blick wieder auf das Weimar'sche Theater richten, welches zu immer größerer Vollkommenheit erhoben wurde. An den verschiedenartigsten Stücken übten sich die Schauspieler, erweiterte sich der Geschmack der Zuhörer. Wenn man schon früher durch die Brüder von Terenz, die am 24. October 1801, in der Bearbeitung von Einsiedel, in Masken auf die Bühne kamen, sich dem antiken Lustspiele

angenähert hatte, so versuchte man jetzt eine Annäherung an das griechische Trauerspiel, und ließ Schlegel's Jon aufführen. Man glaubte das Publicum dadurch am meisten zu ehren, daß man ihm Stücke vorführte, welche eine höhere Bildung voraussetzten, und nur denkend genossen werden könnten.

Die beiden Theaterdirectoren hatten bei ihren Bestrebungen das Total der Menschennatur vor Augen, und alle gebildeten Völker und Zeiten mußten ihre Schätze dem deutschen Theater, welches sie in Weimar gründen wollten, beisteuern. So brachte nun auch Schiller die Turandot von Gozzi auf die Bühne, die er schon in den letzten Monaten des Jahres 1801 metrisch zu bearbeiten begonnen hatte. Selbst Lustspiele zu schreiben, war seiner Gemüthsverfassung und Gewöhnung fremd, so wenig man ihm auch ein bedeutendes Talent für's Komische absprechen kann. „Zwar glaube ich mich," schreibt er, „derjenigen Komödie, wo es mehr auf eine komische Zusammenfügung der Begebenheiten, als auf komische Charaktere und Humor ankommt, gewachsen; aber meine Natur ist doch zu ernst gestimmt, und was keine Tiefe hat, kann mich nicht lange anziehen." Was er nun nicht selbst erschaffen konnte, davon wollte er sich die Vortheile nachbildend aneignen, und so entstanden einige Uebersetzungen von Lustspielen, deren erste die Turandot ist. Schiller fühlte sich getrieben, alle Gebiete des Dramas schaffend oder nachbildend zu

durchlaufen, um sich endlich auf das geeignetste zurückzuziehen und zu beschränken.

Bisher hatte man Stücke auf die Bühne gebracht, welche die streng gesonderte Gattung rein darstellten, so daß sie auf den Zuschauer einen fröhlichen oder einen ernsten, immer aber einen einfachen Eindruck machten. Jetzt griffen die Directoren des Theaters, indem sie sich von den Engländern und Franzosen auch einmal zu den Italienern wandten, zu dem Dichter, welcher Ernst und Scherz in einander überspielen, und beide Bestandtheile durch ihren Gegensatz und eine phantastische, abenteuerliche Mährchen- und Feenwelt ausgleicht und gleichsam aufhebt. Dem Zuschauer sollte die Ueberzeugung beigebracht werden, daß, wie Goethe sagt, das ganze theatralische Wesen nur ein Spiel sey, über das er erhoben stehen müsse, ohne deßhalb weniger Genuß daran zu finden." Das Theater sollte nicht bloß eine sittliche Bildungsanstalt seyn, wie Schiller es in Mannheim gewollt, sondern vornehmlich eine Schule der ästhetischen Cultur, welche neben der moralischen Schätzung und dem logischen Begriffe ihre eigenthümliche Sphäre und Würde behauptet. Die Freunde mutheten daher dem deutschen Publicum ein Stück zu, welchem man, weil es willkürlich und phantastisch ist, und in die sittliche Rührung immer mit lustigen Späßen spielt, schlechterdings nicht durch die groben und vulgären Instrumente des logischen Begriffs und der moralischen Schätzung beikommen kann. So nimmt also die Turandot

in dem Systeme der Schiller'schen Bestrebungen ihre bestimmte gute Stelle ein.

Schiller's Uebertragung dieses Stückes ist mehr eine freie Bearbeitung als eine Uebersetzung zu nennen. Gozzi hat die Reden der komischen Figuren Pantalon, Tartaglia, Truffaldin, Brighella nicht ausgeführt, indem er dieß den Improvisatoren der vortrefflichen Truppe Sacchi in Venedig überließ. Solche Scenen mußten also von Schiller nach bloßen Andeutungen neu gedichtet werden. So ist z. B. Act 2, Sc. 1 (welche wie Act 2, Sc. 1 der Piccolomini beginnt: „Greift an! Macht, daß ein Ende wird! u. s. w.) ganz Schiller's Werk. Muß man den großen Fleiß rühmen, den er auf diese komischen Scenen verwandt hat, so ist dagegen nicht zu billigen, daß er, von Gozzi abgehend, den Männerhaß der Prinzessin durch einen rationellen Grund motivirte:

„Ich sehe durch ganz Asien das Weib,
Erniedrigt und zum Sklavenjoch verdammt,
Und rächen will ich mein beleidigtes Geschlecht
An diesem Männervolke ꝛc.

Dergleichen ernste Gründe, wie manches andere würdige Wort, welches der deutsche Dichter die Princessin sagen läßt, entrücken ihren Abscheu dem Phantastischen und Willkürlichen, in welchem Elemente er allein Reize für uns hat. Ueberhaupt hat sich unter Schiller's Händen das Schauspiel ernster und tiefer gestaltet, als er es von Gozzi empfing. Er blieb hierin seinem Charakter getreu,

daß er Alles mehr in das Bedeutsame hineinarbeitete, als eine heitere, moralisch indifferente Laune vorwalten ließ. Einen schlagenden Beleg hiezu liefert der Schluß des Stückes. Gozzi läßt die Princessin zum Parterre hintreten, und sagen, man möge ihre Uebelthaten vergessen, sie sey ja doch auch in sich gegangen, und zum Zeichen, daß man mit dieser Besserung zufrieden sey, möge man ein wenig in die Hände klatschen. Und Schiller? Er läßt den Prinzen (Kalaf) in das Blatt, „welches das Ende seines Unglücks enthält", einen Blick werfen, und eine Zeitlang in sprachloser Rührung stehen, bis er ausruft:

Götter des Himmels! Mein Entzücken ist
Droben bei euch — die Lippe ist versiegelt.

Hierauf eine stumme, bewegte, rührende Gruppe, und der Vorhang fällt!

Das Stück wurde in Weimar am 30. Januar 1802 zum ersten Male dargestellt. Aber das Publicum fand sich nach der Jungfrau von Orleans bei diesem gemischten Genre sehr getäuscht, und hatte bei der Aufführung Langeweile. Die zweite Repräsentation, versichert Goethe, sey besser gelungen, ohne daß es geglückt sey, alle Schwierigkeiten zu beseitigen. Der begriffsmäßig trockene und sittlich ernste Sinn der Deutschen hatte für ein solch geistreiches Spiel kein Organ.

Wie Schiller das Nationelle der Komödie möglichst in das allgemein Menschliche hinüber zu spielen suchte, so

band er ſich auch nicht an die von Gozzi gegebenen, für das italieniſche Theater berechneten Räthſel. Wie unerquicklich wäre auch z. B. für deutſche Zuſchauer ein Räthſel geweſen, deſſen Löſungswort „der adriatiſche Löwe“ war! Er erdachte alſo andere, ja er ließ, um dem Schauſpiele noch einen beſonderen Reiz zu geben, bei jeder folgenden Vorſtellung die eben ſo erfindungsreiche, als grauſame Princeſſin immer mit neuen Aufgaben gerüſtet erſcheinen. So entſtand jene Räthſeldichtung, deren wir ſchon früher gedacht haben. Von den vierzehn Räthſeln, die Schiller zu dieſem Zwecke gedichtet, ſind nur dreizehn in die Gedichtſammlung aufgenommen worden. Das hier fehlende:

Der Baum, auf dem die Kinder
Der Sterblichen verblühen ꝛc.

(Turandot, Act 2, Sc. 4) mag Schiller deßwegen verworfen haben, weil das, was hier vom Baume geſagt wird, nicht vom Jahre, ſondern nur von Tag und Nacht gilt. Die Auflöſungen der anderen ſind, der Reihe nach, wie ſie in der Gedichtſammlung ſtehen: Der Regenbogen, das Auge, das vom Monde angeführte Sternenheer, die Erde mit dem darüber ſich erhebenden Himmelsgewölbe, Tag und Nacht, das Auge, die chineſiſche Mauer, der Blitz, die ſechs Hauptfarben, der Pflug, der Funke, der Schatten der Sonnenuhr (in den vier erſten

Verſen; das Uebrige paßt nur auf die Sonne), das Schiff.[1])

Schiller's Vorgang in dieſem Genre iſt gewiſſermaßen als geſetzgebend zu betrachten. Aus den von ihm gegebenen Beiſpielen läßt ſich das ſchöne Räthſel der Phantaſie dem gemeinen des bloßen Witzes gegenüber charakteriſiren. Iſt der Gegenſtand des gewöhnlichen Räthſels gleichgültig, ja oft unwürdig und verächtlich, ſo muß er beim poetiſchen Räthſel immer allgemein bedeutend, beziehungsreich, groß und allbekannt ſeyn. Sollen Kunſtobjecte gewählt werden, ſo müſſen ſie ſich wenigſtens durch ihre Wichtigkeit auszeichnen. Auch hat Schiller bloß nach ſichtbaren Dingen gegriffen, und es liegt allen dieſen Räthſeln eine großartige, tiefſinnige, Weltanſchauung zu Grunde. Iſt nun bei den Verſtandesräthſeln die Einkleidung möglichſt geheimnißvoll und das Verworrene hier recht an ſeinem Orte, ſo wird beim poetiſchen Räthſel der Verſtand zwar ebenfalls gereizt, aber daſſelbe iſt auch ſchon ohne ſeine Auflöſung ein liebliches Bild, welches, auch noch unenthüllt, Ohr, Einbildung und Gefühl anmuthig unterhält. Ja, das Phantaſie-Räthſel macht einen um ſo reineren äſthetiſchen Eindruck, je mehr es auf die kleine Ehre einer unentwirrbaren Verwickelung verzichtet,

[1]) Drei dieſer vierzehn Räthſel beantwortet der Prinz Kalaf metriſch im Schauſpiele; von drei anderen ſind metriſche Auflöſungen, die ebenfalls Schiller zum Verfaſſer haben, in meinen Supplementen (Th. 3, S. 364 f.) mitgetheilt.

je unbefangener es sein Geheimniß selbst zu verrathen scheint. Denn sein Zweck liegt gar nicht darin, wie bei jenen kahlen und trockenen Spielen des Witzes, den Verstand möglichst zu verwirren und zu quälen, sondern uns den Gegenstand selbst, wenn wir ihn errathen haben, durch seine geist- und phantasiereiche anonyme Darstellung interessanter, lieber, achtbarer, bewunderungswürdiger zu machen. In allen Schiller'schen Räthseln ist ein würdiger Ernst und ein herzliches Interesse an der Sache gleichsam die Seele dieser schöngestalteten Wesen. Goethe äußerte über sie, daß sie den „schönen Fehler hätten, entzückte Anschauungen des Gegenstandes zu seyn, so daß man auf sie beinahe eine neue Dichtungsart gründen könnte."

Schon im vorigen Winter hatten sich gleichgesinnte Menschen an Schiller und Goethe angeschlossen, welche wöchentlich in Goethe's Hause auf dem Plane am Frauenthore zu einem Piknik zusammenkamen und einen der geistreichsten Cirkel in der kleinen Residenz bildeten. Außer Schiller, Goethe und Meyer zählte dieser Abendcirkel meist nur weibliche Mitglieder. Die Hofmarschallin von Einsiedel, Frau von Schiller, Frau von Wolzogen, Amalie von Imhof gereichten ihm zur besondern Zierde. Aus dieser Zusammensetzung läßt sich entnehmen, daß in dem feinen, geselligen Vereine die zarte Anmuth weiblicher Sitten eben so sehr herrschte, als die Vorzüge des Geistes. Wie sich nun die Poesie in Alles erheiternd und veredelnd einmischte, so entstanden durch diese Gesellschaft mehrere

schätzbare Lieder, welche Körner und Zelter in Musik setzten. Als der Erbprinz von Weimar nach Paris reis'te, wurde ihm in diesem geschlossenen Kreise befreundeter Menschen ein Lebewohl gesagt. Goethe kam von Jena herüber und brachte sein Tischlied: „Mich ergreift, ich weiß nicht wie," dessen dritte Strophe auf die Abreise zu deuten ist; Schiller hatte zu dem feierlichen Abend des 22. Februar 1802 sein Lied: „An den Erbprinzen von Weimar," gedichtet. Herzlichkeit, vaterländische und sittliche Gesinnung drücken sich auf eine rührende Weise in diesen Strophen aus. Des ebenfalls für diesen Kreis verfaßten Gedichtes „die vier Weltalter" und der beiden symbolischen Punschlieder ist schon früher gedacht worden; und so bleibt uns nur noch ein Wort über „die Gunst des Augenblickes" und das Lied „An die Freunde" zu sagen übrig. Das erstere, welches durch seinen Anfang („Und so finden wir uns wieder") gleichsam an frühere Verhältnisse anknüpft, ist recht aus der Tiefe der Denk- und Empfindungsweise unseres Dichters geschöpft. Als Hauptgedanke tritt dieser hervor: Ohne den begeisternden Moment, ohne den zündenden Funken, der vom Himmel zuckt, keine Freude, kein Glück, nichts Göttliches, nichts Schönes auf Erden; und wie das Glück dem Blitze im Entstehen gleicht, so auch im Schwinden. Das andere Gedicht, das Lied „An die Freunde" stellt die Weimarischen Verhältnisse in das Licht einer idealen Weltauffassung. In jeder Strophe werden theils diese

Verhältniſſe mit beſſeren Zuſtänden verglichen, theils werden die letzteren ſelbſt wieder durch das Ideale gemeſſen, ſo daß ſie als Nichtiges oder Unbedeutendes erſcheinen. Der letzte Gegenſatz iſt auch immer in der äußern Form ſcharf und regelmäßig durchgeführt. Weil dieſes Gedicht auf beſonderen, gegebenen Verhältniſſen ruht, kann es nicht zu der abſtracten Ideendichtung gerechnet werden. Uebrigens ſind die Hauptideen dieſer beiden nicht neu; ſie gehen mindeſtens bis zu den Briefen über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen zurück.

Die Sehnſucht nach ſchöneren Zeiten und glücklicheren Zonen, die ſich in dem Liede „An die Freunde" beruhigt darſtellt, ſtrömt der Dichter in einer in demſelben Jahre geſchriebenen elegiſchen Epiſtel „An Freund Kaaz in Subjaco" [1]) in freier, wortreicher Fülle aus. Man kann ſie nicht ohne Rührung leſen. In vertrauter Unterhaltung offenbart der Dichter, ſich ſelbſt erleichternd, die tiefe Sehnſucht, die durch alle ſeine Gedichte weht, und die ihn zeitlebens beherrſchte. Es iſt eine unmittelbare Friſche und Lebendigkeit in den Verſen, wie wir ſie in dem für den Druck Geſchriebenen kaum finden, und ſelbſt die kleinen Unebenheiten und Nachläſſigkeiten im Ausdrucke erhöhen den Reiz dieſer traulichen Geſtändniſſe.

Das Kränzchen, für welches die obigen Lieder gedichtet wurden, erhielt noch in dieſem Jahre durch ein

---

[1]) S. meine Supplemente Th. 3, S. 358 ff.

beabsichtigtes Schillerfest einen gefährlichen Stoß, der sogar eine Erkältung zwischen Goethe und Schiller hätte veranlassen können.

Es konnte nicht fehlen, daß damals die Bewunderung und Liebe des Publicums vorzüglich Schiller'n zugewandt waren. Sein Genius erzeugte, nie versiegend, die herrlichsten Meisterwerke, während Goethe damals am poetischen Himmel ein untergehender Stern zu seyn schien. Da drängten sich denn aus allen Ländern Menschen an den Gefeierten, so daß er, um nicht sein Leben an die Bewunderung zu verlieren, sich schwer zugänglich machen mußte. Auch in Weimar, wo man sich überdieß noch durch die liebenswürdige Persönlichkeit des Dichters begeistert fühlte, war eine Anzahl von Verehrern, bei denen es nur eines Anlasses bedurfte, um ihre Liebe und ihren Dank öffentlich an den Tag treten zu lassen. Als Chorführer dieser Schillerfreunde warf sich Kotzebue auf, der, vor Kurzem aus Liefland nach seiner Geburtsstadt Weimar zurückgekehrt, durch sein angenehm einschmeichelndes und charakterlos zudringliches Wesen, so wie durch seine gesellschaftlichen und sonstigen Talente, sich eine gewisse Bedeutung in der dortigen Societät erworben hatte.

Kotzebue's Begeisterung für Schiller erhielt durch sein Mißverhältniß mit Goethe noch einen besondern Nachdruck und Nebenzweck. Er fühlte sich durch Goethe beleidigt, weil dieser seine Stücke (z. B. die Kleinstädter) oft verstümmelt auf die Bühne brachte, ohne mit ihm, dem

Verfaſſer, auch nur die geringſte Rückſprache zu nehmen. Solche Abkürzungen ſeiner Schauſpiele mochte Kotzebue um ſo übler nehmen, da die Stücke der verhaßten Schlegel, Jon und Alarkos, unverkümmert und mit der größten Sorgfalt gegeben wurden. Noch empfindlicher fand er ſich aber durch Zurückſetzung ſeiner Perſon verletzt. Er wünſchte nämlich, in jenen Abendcirkel aufgenommen zu werden, und ein Hoffräulein, welches ſich für ihn intereſſirte, wußte auch andere Mitglieder zu ſeinen Gunſten zu ſtimmen. Goethe aber, welcher das heraufziehende Ungewitter ſchon von ferne beſchwören wollte, ſetzte durch, daß in den Statuten der Geſellſchaft ein neuer Zuſatz beliebt wurde, demzufolge es ohne allgemeine Zuſtimmung aller Mitglieder nicht erlaubt ſeyn ſollte, einen Fremden oder Einheimiſchen in die Geſellſchaft mitzubringen. Kotzebue ſah ein, daß dieſes neue Geſetz ihm gelte, und wurde dadurch um ſo mehr verletzt, da bald auch ein Bonmot Goethe's ihm zu Ohren kam, welches den eiteln Mann auf's höchſte reizte. Goethe hatte ſcherzend geſagt, es helfe Kotzebue'n zu nichts, an dem weltlichen Hofe zu Japan aufgenommen zu ſeyn, wenn er ſich nicht auch bei dem geiſtlichen Hofe daſelbſt Zutritt zu verſchaffen wiſſe.

Aus Groll faßte er nun den Plan, dieſen geiſtlichen Hof zu ſprengen, und er gedachte hiezu den allgemeinen Enthuſiasmus für Schiller zu benutzen, indem er dieſen als Oberhaupt der deutſchen Poeſie förmlich krönen wollte. Es galt, den beſcheidenen Dichter durch einen öffentlichen

Art auszuzeichnen, und den Lorbeerkranz von Goethe's alterndem Stirne auf sein jüngeres, vielgeliebtes Haupt zu bringen. Diese Verherrlichung sollte am 5. März im neuen Weimar'schen Stadthause vor sich gehen. Man hatte sich zu dem Ende eine große Exhibition von mancherlei auf ihn und seine Werke bezüglichen Darstellungen ausgedacht. Scenen aus den Haupttragödien Schiller's sollten vorangehen, und, im Costüme der handelnden Personen gesprochen, dem Ganzen nicht nur zur Einleitung dienen, sondern auch die Gemüther auf die Haupthandlung vorbereiten.

Die Gräfin von Einsiedel, Goethe's Dame in dem Abendcirkel, übernahm die Rolle der Jungfrau von Orleans; Fräulein von Imhof konnte sich dem Antrage, die schottische Königin darzustellen, nicht entziehen; Sophie Mereau, Schiller's Freundin, wollte Theile der Glocke vortragen, und in anderer Art sollten die übrigen Theilnehmenden beschäftigt werden. Kotzebue selbst wollte zuerst als Vater Thibaut, und sodann als Meister in der Glocke erscheinen. In der letztern Rolle lag es ihm besonders ob, die aus Pappe verfertigte Form der Glocke mit seinem Hammer mächtig entzwei zu schlagen. Wenn die Form zersprang, sollte auf überraschende Weise Schiller's Büste zum Vorschein kommen, und in diesem Augenblicke der Dichter selbst von zarten Händen gekrönt werden.

Die ganze Weimarische Societät war in Aufregung. In den ersten Häusern herrschte die größte Thätigkeit: man

war mit dem Costüm, mit dem Einlernen der Rollen eifrig beschäftigt. Der gefällige Wieland hatte zugesagt, sich beim Feste einzufinden. Auch Schiller wurde auf das Verbindlichste angegangen, sagte jedoch einige Tage zuvor in Goethe's Hause: „Ich werde mich wohl krank schreiben.“ Goethe erwiederte damals kein Wort. Schiller war in einer mißlichen Lage, und es war ihm nicht wohl bei der Sache. Er sah das Verfängliche der Rolle, die man ihn spielen lassen wollte, wohl ein; und von der andern Seite nahm er Anstand, sich der Huldigung so vieler werthen Menschen zu entziehen. Die besonnenen Freunde Schiller's und Goethe's waren in Besorgniß, und hielten zu ihrem Leidwesen eine Spannung zwischen beiden ausgezeichneten Geistern für unvermeidlich.

Die Vorbereitungen zum Feste waren so weit gediehen, daß man zu einer brieflichen Verhandlung mit den Vorstehern der Bibliothek über Schiller's Büste schritt, die dort aufbewahrt stand, und die man ausersehen hatte, aus der zerschlagenen Glocke hervorzutreten. Doch welch ein Schrecken! — die Büste wurde verweigert, weil man noch nie eine Gypsbüste von einem Feste unbeschädigt zurück erhalten habe. Aber ein noch schlimmerer Schlag erwartete die Gemüther. Als man sich den Tag vor der Aufführung an den Bürgermeister Schulze wandte, und ihn höflichst um die Schlüssel zum Saale des neuen Stadthauses ersuchte, ertheilte dieser im Namen des Magistrats die Antwort: das Aufschlagen des dramatischen Gerüstes in dem

Saale sey schlechterdings nicht zulässig, dieser sey erst ganz frisch eingerichtet und decorirt, man könne ihn daher zu einem solchen tumultuarischen Beginnen nicht einräumen. Alle Gegenvorstellungen, Bitten, sogar Anerbietungen des Schadenersatzes waren erfolglos. Der Bürgermeister blieb unbeweglich, und als er bald nachher den Rathstitel erhielt, sagte Frau von Wolzogen, auf das Schlußwort von Wallenstein's Tod anspielend: „Billig hätte man unter sein Diplom Rath Piccolomini schreiben sollen."

Der Vorfall brachte eine große Störung zunächst in der höhern Societät hervor, und die Zuckungen und Erschütterungen erstreckten sich von hier aus schnell durch alle Stufen der Gesellschaft in der kleinen Residenz. Schiller war seinen Verehrern gestiegen, man ersetzte ihm die Ehre, die man ihm öffentlich hatte erweisen wollen, jetzt innerlich durch die Gesinnung; Goethe aber war nicht beliebter geworden. Beide strebten indeß in gewohnter Weise mit einander weiter, als ob nichts vorgefallen wäre. Schiller konnte sogar scherzend schreiben: „Der fünfte März ist mir glücklicher vorübergegangen, als dem Cäsar der fünfzehnte."

Im September dieses Jahres (1802) war es, wo Schiller in den Adelstand erhoben wurde, und man könnte diese Standeserhöhung mit der beabsichtigten Festlichkeit in Verbindung bringen. Vielleicht hatten selbst die, welche eine öffentliche Gemüths- und Volkshuldigung von ihm abwehrten, sich jetzt für diese legitime Anerkennung verwandt.

Der Herzog, der hierbei noch den besondern Wunsch hatte, daß Schiller und seine Gattin bei jeder Gelegenheit am Hofe erscheinen könnten, beauftragte den Geheimerath von Voigt, bei dem Wiener Hofe um die Standeserhöhung Schiller's einzukommen; und dieser machte in seinem Gesuche geltend, daß Schiller's historische Schriften in der gelehrten Welt mit Beifall aufgenommen worden seyen, und daß besonders seine Gedichte dem Geiste der deutschen Sprache und dem deutschen Patriotismus einen neuen Schwung gegeben. Schiller, dem diese Personalien vor ihrer Absendung von Voigt mitgetheilt wurden, erwiederte am 18. Juli 1802: „Auf's Schönste danke ich Ihnen, verehrtester Freund, für das brillante diplomatische Testimonium, das Sie mir ertheilen. Es ist freilich keine kleine Aufgabe, aus meinem Lebenslaufe etwas herauszubringen, was sich zu einem Verdienste um Kaiser und Reich qualificirte, und Sie haben es vortrefflich gemacht, sich zuletzt an dem Aste der deutschen Sprache festzuhalten."

Einen Auszug aus dem Adelsdiplom, d. d. Wien, 7. September 1802, welches Friedrich Cast in seinem historisch-genealogischen Adelsbuche des Königreichs Württemberg veröffentlicht hat, lassen wir hier, als ein interessantes Gegenstück zu dem früher mitgetheilten Bürgerdiplome, folgen:

„Wir Franz der Andere, von Gottes Gnaden u. s. w. u. s. w. — Wann uns nun allerunterthänigst vorgetragen worden ist, daß der rühmlichst bekannte Gelehrte und

Schriftſteller Johann Chriſtoph Friedrich Schiller von ehrſamen deutſchen Vorältern abſtamme, wie denn ſein Vater als Officier in herzoglich Württembergiſchen Dienſten angeſtellt war, auch im ſiebenjährigen Kriege unter den deutſchen Reichstruppen gefochten hat und als Oberſtwachtmeiſter geſtorben iſt, er ſelbſt aber in der Militairakademie zu Stuttgart ſeine wiſſenſchaftliche Bildung erhalten, und, als er zum ordentlichen Lehrer auf der Akademie zu Jena berufen worden, mit allgemeinem und ſeltſamem Beifalle Vorleſungen, beſonders über die Geſchichte, gehalten habe; ferner, daß ſeine hiſtoriſchen ſowohl, als die in den Umfang der ſchönen Wiſſenſchaften gehörigen Schriften in der gelehrten Welt mit gleichem ungetheilten Wohlwollen aufgenommen worden ſeyen, und unter dieſen beſonders ſeine vortrefflichen Gedichte ſelbſt dem Geiſte der deutſchen Sprache einen neuen Schwung gegeben hätten; auch im Auslande würden ſeine Talente hochgeſchätzt, ſo daß er von mehreren ausländiſchen Gelehrten-Geſellſchaften als Ehrenmitglied aufgenommen worden ſey, ſeit einigen Jahren aber als herzoglich ſächſiſcher Hofrath und mit einer Gattin aus gutem adeligen Hauſe verehelicht, ſich in der Reſidenz Seiner des Herzogs zu Sachſen-Weimar Liebden aufhalte, es auch der lebhafte Wunſch Seiner Liebden ſey, daß gedachter Hofrath ſowohl wegen deſſen in ganz Deutſchland und im Auslande anerkannten ausgezeichneten Rufes, als auch ſonſt in verſchiedenen auf die Geſellſchaft, in welcher derſelbe lebe, ſich beziehenden Rückſichten, noch eine

besondere Ehrenauszeichnung genieße; Wir daher gnädig geruhen möchten, denselben sammt seinen ehelichen Nachkommen in des heil. röm. Reichs Adelstand mildest zu erheben, welche Gnade er lebenslang mit tiefschuldigstem Danke verehren werde, welches derselbe auch wohl thun kann, mag und soll:

So haben wir demnach in gnädigster Rücksicht auf die ehrerbietigsten Wünsche Seiner des Herzogs zu Sachsen-Weimar Liebden, wie auch auf oben angeführte ausgezeichnete seltene Verdienste, mit wohlbedachtem Muthe, gutem Rathe und rechtem Wissen, ihm, Johann Christoph Friedrich Schiller, die kaiserliche Gnade gethan, und ihn sammt seinen ehelichen Leibeserben und derselben Erbeserben beiderlei Geschlechts, in gerader Linie absteigenden Stammes, in des heil. röm. Reichs Adelstand erhoben, eingesetzt und gewürdigt, auch der Schaar, Gesell- und Gemeinschaft anderer adeliger Personen dergestalt zugeeignet, zugefüget und verglichen, als ob sie von ihren vier Ahnen, väterlicher und mütterlicher Seits, in solchem Stande hergekommen und geboren wären. Thun das, erheben, setzen und würdigen sie in des heil. röm. Reichs Adelstand aus römisch-kaiserlicher Machtvollkommenheit, meinen, setzen und wollen u. s. w. u. s. w."

So war also der Dichter des Posa, der Bürger der französischen Republik, ein deutscher Edelmann geworden! In den Augen der Welt blieb er derselbe, der er gewesen war; und wie er selbst über diese Würde urtheilte und

empfand, darüber ist uns zum Glück eine Stelle aufbewahrt, welche Alles sagt. „Sie werden wohl", schreibt er an W. von Humboldt, „gelacht haben, da Sie von unserer Standeserhöhung hörten; es war ein Einfall von unserm Herzoge, und da er geschehen ist, so kann ich es mir um der Lolo und der Kinder willen auch gefallen lassen."

Die freundliche Aufnahme, welche Schiller von allen Seiten in Weimar erfuhr, erregten den Wunsch in ihm, sich hier durch Ankauf eines Hauses ganz einheimisch zu machen. So brachte er denn das Haus eines mit ihm befreundeten Engländers (Mellish, der die Maria Stuart übersetzt hat) käuflich an sich. Es war, obschon klein, doch für seinen Hausstand geräumig genug, neu, bequem und freundlich auf der mit Baumreihen bepflanzten Esplanade gelegen. Die obere Etage bezog er allein. Seine Zimmer hatten die Morgen- und Mittagssonne. Ein carmoisinseidener Vorhang war vor dem Fenster angebracht, wo sein Arbeitsstuhl stand. Der röthliche Schein, pflegte er zu sagen, belebe seine productive Stimmung. Dagegen machte er sich, durch Griesbach's Vermittlung, von seinem kleinen Besitzthume in Jena wieder los, welches ihm längst lästig geworden war.

Diese festere Ansiedlung in Weimar sollte ihm indeß vorerst nur Unruhe und Noth machen. Als die Unannehmlichkeiten des Umzugs überstanden waren, fing der sinnbetäubende Lärm erst recht an, „denn oben und unten ward gehämmert, und der Fußboden zitterte, ganz buchstäblich

genommen, unter Schiller's Füßen." Erſt im Auguſt wurde das Haus von Arbeitsleuten leer.

Aber es kam noch ein beſonderes Ereigniß dazu, welches ihm die erſte Zeit ſeiner Wohnungsveränderung trübte und ihn mit Schmerz erfüllte. Er erhielt die Nachricht von dem ſchweren Krankenlager und bald von dem Tode ſeiner Mutter. Ihre Tochter Luiſe, verheirathete Frankh, hatte die Erkrankte in Stuttgart abgeholt, um ſie im Pfarrhauſe zu Cleverſulzbach ſelbſt pflegen zu können. Hier blieb ſie, ungeachtet Schiller ſeinen Akademiefreund, den Arzt von Hoven, ermächtigt hatte, ſie nach Ludwigsburg zu bringen, indem er ſich erbot, alles zu ihrer Verpflegung Nöthige mit Vergnügen zu beſtreiten. „Deine ſo große Liebe und Sorgfalt für mich," ſchrieb ſie in ihrem letzten Briefe an Schiller, „wird Gott mit tauſendfachem Segen lohnen. Ach, ſo gibt es keinen Sohn in der Welt mehr!" Sie litt Monate lang die heftigſten Schmerzen. Mit Thränen dankte ſie Gott, daß er ihr ſolche gute Kinder gegeben. Zwei Tage vor ihrem Hinſcheiden ließ ſie ſich das Medaillonbild ihres Sohnes geben und drückte es an ihr Herz. Sie ſprach von ihm mit der innigſten Rührung und dem frömmſten Dankgefühle. Bei der Mauer des Friedhofes im einſamen Dörfchen, das nicht weit von Weinsbergs Weibertreue liegt, iſt der Hügel, unter welchem die Mutter des Dichters ruht. Der Platz war ſo gewählt, daß ihn die fromme Tochter von der Pfarre aus ſehen konnte. Ein Pflaumenbaum breitet jetzt

seine schützenden Aeste über diesen Hügel aus, und der gegenwärtige Pfarrer des Ortes, Eduard Mörike, ein jüngerer schwäbischer Dichter, ließ ein altes steinernes Kreuz, das vor Zeiten auf dem Grabe einer Predigerfrau stand, auf die heilige Stätte setzen, mit der Alles sagenden Inschrift: „Schiller's Mutter."

Auf den Sohn machten die traurigen Nachrichten aus Schwaben den tiefsten Eindruck. Was ihm aus der Ferne zu thun möglich war, davon versäumte er nichts. Er überzeugte sich, daß die Mutter nirgends so gut aufgehoben sey, als bei der sorgenden Schwester, und damit die außerordentlichen Ausgaben mit Gemächlichkeit bestritten werden könnten, hatte er die Mutter mit den nöthigen Mitteln versorgt. Er verlangte ausführlichen Bericht über ihren Zustand, über die letzten Stunden ihres Lebens. „Es tröstet und beruhigt mich, mich mit ihr zu beschäftigen, und mir das Bild der theuren Mutter lebendig zu erhalten." Er wünschte, statt alles Andern, von ihren Effecten wo möglich etwas, das ihm ein bleibendes Andenken an die Verewigte seyn könnte, und war dem Schwager sehr verpflichtet, daß er ihm aus dem Nachlasse ihren Ring bestimmte. „Es ist das Wertheste, was für mich hätte ausgewählt werden können," schrieb er, „und es soll mir ein heiliges Vermächtniß seyn." Die Mutter war an demselben Tage, am 29. April, gestorben, an welchem er sein neues Haus bezog. „Ich bin nicht wenig erschrocken," schreibt er, „als ich dieses aus dem Briefe des lieben Schwagers

erſah, und es iſt immer eine ſonderbar traurige Verkettung des Schickſals.“ Mit einer wehmüthigen Vorahnung verknüpft, trat um dieſe Zeit die zarte, innige Seite ſeines Weſens ganz hervor. In Allem, was er damals dichtete, lebte ein durch Trauer verklärtes Gemüth.

Wir kehren von dieſen tiefen Seelenleiden wieder zu Schiller's Schaffen und Geſtalten, von ſeinem Herzen zu ſeinem Genius zurück.

Noch als Schiller an Maria Stuart dichtete, hatte er einen neuen dramatiſchen Stoff gefunden. Schon in einem Briefe an Goethe,[1]) vom 20. Auguſt 1799, meldet er, daß er in der Geſchichte des Betrügers Warbeck, der ſich unter Heinrich VII. von England für einen der Prinzen Eduard's V. ausgab, auf die Spur einer neuen möglichen Tragödie gerathen ſey. Aus dem Briefe erhellt, daß er hier aus der Geſchichte nur die allgemeine Situation, die Zeit und die Perſonen zu nehmen, alles Uebrige aber poetiſch frei zu erfinden beabſichtigte, ein Gedanke, dem Goethe ſeinen Beifall gab. Aber Warbeck wurde durch die Jungfrau von Orleans verdrängt, und wir hören von jenem Plane nichts mehr, als nach Beendigung dieſes Trauerſpiels. Am 28. Juni 1801 berichtet Schiller: „Das Schauſpiel (Warbeck) fängt an ſich zu organiſiren, und in acht Tagen denke ich an die Ausführung zu gehen. Der

1) Der Brief iſt zuerſt in meinem größern Werke über Schiller (Th. 5, S. 54 f.) veröffentlicht worden.

Plan ist einfach, die Handlung rasch, und ich darf nicht besorgen, in's Breite getrieben zu werden." Demnach nahm er, wie sein Notizenbuch vermeldet, am 4. Juli den Plan ernsthaft auf, und kehrte von mancherlei Abhaltungen am 30. September abermals zu ihm zurück. In Schiller's Werken finden wir jetzt den vollständigen Plan und einige fragmentarische Scenen. Schon aus dem kahlen Schema läßt sich erkennen, daß dieses Schauspiel sehr reich an ergreifenden Situationen geworden wäre, und einen guten Zusammenhang und trefflichen Abschluß gehabt hätte. Das Anziehendste des Gegenstandes liegt aber offenbar darin, daß Warbeck eine bessere Rolle spielt, als er selbst weiß, und daß aus dem geheimnißvollen, tiefen Gefühle seiner guten Sache ihm eine Würde, ein Muth und ein Edelsinn zufließen, welche ihn weit über einen bloßen Betrüger hinausheben. Das wäre der bedeutsame, originelle Grundgedanke des Ganzen geworden. Hier würde das Stück seine Wurzeln in das dunkle Reich des Verhängnisses getrieben haben. Aber das Schicksal wäre hier nicht als etwas Verderbliches, sondern als ein dunkler gewaltiger Drang in der eigenen Brust dargestellt worden, welchem der Mensch ahnend, halbverstehend auch dann folgt, wenn er nicht das Rechte wählt. In diesem Falle fehlt er nur darin, daß er die Bestimmung, die ihm inwohnt, bloß einseitig aufgreift und falsch auslegt. Warbeck wußte, daß er ein Betrüger war — und dennoch konnte er sich nimmermehr für einen Betrüger halten; sein deutliches Verstandesbewußt-

ſeyn ſprach anders, als ſein tiefſtes Gefühl, bis er endlich im Grunde Recht behielt, bis es ihm endlich offenbar wurde, daß er ſeither nicht eigentlich Andere, ſondern nur ſich ſelbſt getäuſcht hatte. In dieſen Zwieſpalt ſtellt der Dichter ſeinen Helden mitten hinein; und wenn er ſeine Arbeit vollendet hätte, würde er gewiß eine Reihe eigenthümlicher Töne aus der Tiefe der menſchlichen Natur hervorgelockt haben.

---

## Eilftes Capitel.

**Die Braut von Meſſina. Zwei Luſtſpiele von Picard, überſetzt. Wahl und Ausarbeitung des Wilhelm Tell. Ausflug nach Lauchſtädt. Johannes v. Müller, Gentz, Frau von Stael. Vollendung und Aufführung des Tell**

Warbeck, von dem wir zuletzt ſprachen, lag nicht ganz in der dramatiſchen Richtung, in welcher Schiller jetzt begriffen war; und dieß war der Hauptgrund, warum er dieſen Plan einſtweilen noch zurücklegte, bis ſpäter ein ähnliches Sujet, der Demetrius, an ſeine Stelle trat. Warbeck hätte doch eigentlich dem neuern dramatiſchen Genre angehört; das Hauptproblem wäre der Conflict mit gegebenen geſellſchaftlichen Formen geweſen, und nur die pſychologiſchen Räthſel und Seelenzerwürfniſſe des Helden hätten an etwas Verhängnißvolles erinnert. Nun hatte aber Schiller ſeit dem Wallenſtein darnach geſtrebt, das

Fatum in die neuere Tragödie einzuführen, was wir ihn bisher in drei verschiedenen Gestalten versuchen sahen. Ehe er dieses ganze Gebiet verließ, um sich zur reinen modernen, zur historisch objectiven Gattung zurückzuwenden, war es ihm gleichsam geboten, auch noch ein reines antikes Stück zu schreiben. Diesen dramatischen Kreis mußte er erst geschlossen und ausgefüllt haben, ehe er in einen andern treten konnte. Daher entstand in ihm die Idee der Braut von Messina.

Nach vielfachen Störungen und Unterbrechungen hatte er am letzten Abende des Jahres 1802 die Freude, die Braut von Messina im Kreise der Seinigen vorlesen zu können. Er versprach, in Zukunft jeden Sylvester-Abend mit einer neuen Tragödie zu feiern. Wie er aber jedes Werk immer zur möglichsten Vollendung hinauftrieb, so verwandte er noch die ersten fünf Wochen des Jahres 1803 zu einer Ueberarbeitung des neuen Dramas. Am 4. Februar las er die Tragödie in ihrer verbesserten Form in einer gemischten Gesellschaft dem Herzoge von Meiningen vor, dessen Geburtstag hierdurch zugleich gefeiert wurde, und er „wurde durch eine recht schöne Theilnahme belohnt." Auch dem Herzoge von Weimar theilte er nun das Manuscript mit, und schickte Exemplare an die Theater zu Berlin, Hamburg und Leipzig. In Weimar kam die Braut von Messina schon am 19. März 1803 auf die Bühne. Goethe gab die Rolle der Isabella der Madame Wolf, welche durch dieselbe zuerst ihr großes Talent für die Tragödie

bekundete. Schiller verwandte besonders darauf viel Mühe, daß sogleich im Anfange beim Erscheinen beider Chöre ein kriegerischer, tactmäßiger Tritt zum Marsch, den das Orchester spielte, eine Art von antikem Kriegstanz, dargestellt, und daß dieses Verfahren durch das ganze Stück balletmäßig beobachtet wurde. Er war durch die Vorstellung sehr befriedigt, und als in der letzten Scene der todte Prinz hergetragen wurde, sagte er zu seiner Umgebung: „Dieß ist nun doch wirklich ein Trauerspiel.“ Am Schlusse des Stückes mußte der Dichter eine sonderbare Beifallsbezeugung erfahren. Ein junger Doctor der Philosophie rief ihm vom Balcon ein lautes Lebehoch zu. Schiller aber gab sein Mißfallen durch vernehmliches Zischen deutlich genug zu erkennen, und das Publicum stimmte mit ein. Der junge Gelehrte erhielt auch auf Anlaß des Hofes wegen dieser „verwünschten Acclamation“, wie Goethe es nannte, von der Policei einen Verweis; er suchte sich später öffentlich dadurch zu entschuldigen, daß er versicherte, er habe dieses Vivat auf Ersuchen der zahlreich anwesenden Jenenser Studenten gebracht. — Iffland zeigte dem Dichter den Empfang des Werkes mit den Worten an: „Die Braut von Messina ist eine erhabene Dichtung, die mein ganzes Wesen erschüttert hat. Es ist nicht für die Menge geschaffen, was Ihr Geist hat von sich ausgehen lassen; und wie ich diesen Geist empfinde, soll die Vorstellung zu Tage legen, unbekümmert, welche Gegenwirkung die Menge darbieten mag.“ Ueber die Vorstellung selbst berichtet er:

„Am 14. und 16. Juni ward die Braut von Meſſina mit Würde, Pracht und Beſtimmtheit gegeben. Gegenfüßler? Etliche! — Totaleffect? Der höchſte, tiefſte, ehrwürdigſte! Die Chöre wurden meiſterhaft geſprochen, und ſenkten, wie ein Wetter, ſich über das Land. Gott ſegne und erhalte Sie und Ihre ewig blühende Jugendfülle!“

Indem Schiller in ſeiner zweiten dramatiſchen Laufbahn, aus Anlaß der Griechen und einer veränderten Lebensanſicht, das Fatum und damit ein ideales Element in die Tragödie einführte, wollte er ſie dadurch nicht allein an Gehalt bereichern, ſondern vorzüglich in ihrer geſammten Kunſtform veredeln. Unabläſſig ſann und verſuchte er, wie die Tragödie über das Natürliche, welches man auf Leſſing's Autorität gemeinhin für die höchſte Richtſchnur der Dichtkunſt anſah, zu einem ſelbſtſtändigen Daſeyn erhoben werden könnte, ohne ſich in das trocken Verſtandesmäßige oder in das Phantaſtiſche zu verirren. Zu dem Ende erfand und gebrauchte er ein Hülfsmittel nach und zu dem andern, wie ſchon die rhythmiſche Sprache als ein ſolches zu betrachten iſt. Beſonders aber ſah er ſich, zum Behufe dieſer Reform, nach Symbolen um. Durch jene hohe Symbolik, welche er an Goethe's „natürlicher Tochter“ bewunderte, ſollte der ganze Inhalt behandelt, alles Stoffartige vertilgt und Alles nur Glied eines idealen Ganzen werden, ſo daß Alles Kunſt ſey, und dabei die innerſte Natur durch die Kraft der Wahrheit ergreife. In dieſem

Sinne schrieb er an Goethe schon am 29. December 1797, im Drama werde die gemeine Naturnachahmung am besten durch die Einführung symbolischer Behelfe verdrängt werden, die in allem dem, was nicht zur wahren Kunstwelt des Poeten gehöre, und also nicht dargestellt, sondern bloß bedeutet werden solle, die Stelle des Gegenstandes verträten. Solche symbolische Mittel sind aber offenbar im Wallenstein das Schicksal mit der Astrologie, in der Maria Stuart die katholische Religion, in der Jungfrau von Orleans die Wunder, in der Braut von Messina der Chor mit dem Schicksal. Von dem Chore urtheilt Humboldt ganz im Sinne des Dichters: „Er ist die letzte Höhe, auf der man die Tragödie dem prosaischen Leben entreißt, und vollendet die reine Symbolik des Kunstwerks."

Erwägt man die verschiedenen Mittel und Weisen, wie Schiller in diesen vier Tragödien uns das Ewige zur Anschauung bringt, so muß man seine unermüdliche Erfindungskraft bewundern. Dabei liegt am Tage, daß mit jedem folgenden Stücke diese Symbolik sich erweitert und bereichert, und die ideale Behandlung sich steigert, bis sie in der Braut von Messina die höchste Stufe ersteigt. Wie daher Schiller durch die vier Dramen der ersten Periode einen gewissen sittlich-politischen *Gehalt* ausmaß, so durchlief er jetzt in den vier ersten Tragödien der dritten Periode ein gewisses Gebiet von *Kunstformen*, und wenn er früher endlich bei einem kosmopolitischen Drama anlangte, so schloß er jetzt mit einem antiken.

In Betreff der Fabel bemerkt Schlegel, daß sie ganz aus zwei Hauptbestandtheilen zusammengesetzt sey, aus dem Bilde des Eteokles und Polynikes, die ungeachtet der Vermittlung ihrer Mutter um den Alleinbesitz des Thrones streiten, und aus den zwei durch Liebeseifersucht zum Brudermord getriebenen Brüdern in den Zwillingen von Klinger und im Julius von Tarent von Leisewitz. Wohl haben alle vier Stücke den Bruderhaß mit einander gemein, und in allen ist der jüngere Bruder der stürmische und gewaltsame; die drei neueren stimmen auch darin zusammen, daß die Brüder sich in der Liebe zu Einem Gegenstande begegnen. Aber von dieser ganz allgemeinen Aehnlichkeit des Stoffes abgesehen, die ebensowohl eine zufällige, als eine nachgeahmte seyn könnte, ist Schiller's Stück so neu und eigenthümlich in der Anlage, Charakterzeichnung, in der ganzen poetischen Fassung und Ausführung, daß man es mit jenen Schauspielen gar nicht vergleichen kann, oder, wenn man es mit ihnen zusammenstellt, nur den ungeheuren Abstand deutlich inne wird. Einen größern Einfluß, wenigstens auf die Composition der Fabel, möchte ich dem Könige Oedipus von Sophokles zuschreiben. Hören wir Schiller's eigenes Zeugniß: [1]) „Ich habe mich dieser Tage viel damit beschäftigt, einen Stoff aufzufinden, welcher von der Art des Oedipus rex wäre und dem Dichter die nämlichen Vortheile verschaffte. Diese Vor-

1) Briefwechsel mit Goethe. Th. 3, S. 289 ff.

theile sind unermeßlich, wenn ich auch nur des einzigen erwähne, daß man die zusammengesetzteste Handlung, welche der tragischen Form ganz widerstrebt, dabei zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht, daß etwas geschehen seyn möchte, das Gemüth ganz anders afficirt, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte. Der Oedipus ist gleichsam nur eine tragische Analysis. Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt. Das kann in der kleinsten Handlung und in einem sehr kleinen Zeitmoment geschehen, wenn die Begebenheiten auch noch so complicirt und von Umständen abhängig waren. Wie begünstigt das nicht den Poeten! Aber ich fürchte, der Oedipus ist seine eigene Gattung, und es gibt keine zweite Species davon; am allerwenigsten würde man aus weniger fabelhaften Zeiten ein Gegenstück dazu auffinden können. Das Orakel hat einen Antheil an der Tragödie, der schlechterdings durch nichts Anderes zu ersetzen ist, und wollte man das Wesentliche der Fabel selbst, bei veränderten Personen und Zeiten, beibehalten, so würde lächerlich werden, was jetzt furchtbar ist."

Nach diesem Muster, so weit es auf einen anderweitigen Stoff anwendbar war, ist die Braut von Messina ersonnen und gebildet. Den bei weitem größten Theil der Begebenheit, den Fluch des Ahnherrn, den doppelten Traum der Aeltern und dessen doppelte Auslegung durch den Araber

und den Mönch, den Tod des Vaters, die Verbergung der Tochter durch die Mutter und ihr Zusammentreffen mit den Brüdern, hat der Dichter in die Vergangenheit vor die Tragödie gelegt und sich nur die ganz einfache Katastrophe des Ganzen zur Darstellung aufbehalten. Dann hat das Orakel, hier die Auslegungen der Träume, deren Widersprüche sich zuletzt in Einer Wahrheit begegnen, einen gleich großen Antheil an der Handlung, als an dem Könige Oedipus; und endlich ist, wie bei Sophokles, die ganze Tragödie gleichsam nichts, als das verhängnißvolle Hereinbrechen eines verschlungenen Geheimnisses, an welchem, dem dunkel schaltenden Schicksale wider ihren Willen dienend, alle Personen der Handlung, jede nach ihrer Stellung und Sinnesweise, Theil nehmen.

Auf das Schicksal haben wir nun zunächst unsere Aufmerksamkeit zu richten, da durch dasselbe die ganze Organisation der Tragödie und zum Theil die Charakteristik der Personen bedingt ist. Die Reihe der Trauerscenen, die uns hier vorgeführt werden, geht von einem unnatürlichen Hasse zweier Brüder, und dieser von einem gräßlichen Fluche des Stammvaters der Familie aus. Der Fluch selbst aber war durch einen Frevel hervorgerufen, und der Dichter stellt den Fall des Hauses als eine Strafe für eine begangene Missethat dar, er verwandelt das blinde Schicksal in eine rächende Nemesis. Das ist das Hochtragische im Laufe der Dinge, daß durch eines Einzigen Schuld ganze Geschlechter verderben. Es ist dieß die

alttestamentliche Ansicht von einem starken und eifernden Gotte, der die Sünden der Väter heimsucht an den Kindern bis ins dritte und vierte Glied.

Um aber die Schwere dieses Verhängnisses zu verringern, sind die Personen, die es erfahren, mehr oder weniger strafbar dargestellt. Die Brüder unterhalten durch ihre eigenen Vergehen das Verderben, dem sie durch die Flüche ihres Ahnherrn geweiht sind. Auch Beatrice ist nicht rein von Schuld; die Vorwürfe, die sie sich in einem Monologe macht, daß sie den Schleier jungfräulicher Zucht zerrissen, daß sie dem kühnen Entführer gefolgt, sich wider den Willen des Geliebten in fremde Menschenschaaren gewagt, sind nicht, wie man behauptet hat, eine leere Selbstanklage, ein bloßes Spiel des Dichters. Nur Isabella ist, nach der bürgerlichen Moral, unschuldig; wie sie denn auch selbst von sich sagt: „Alles dieß erleid' ich schuldlos!" Doch wie es eine tragische Größe gibt, gibt es nicht auch eine tragische Schuld? Und gehört nicht dazu der Versuch, durch unnatürliche Verstellung und kleinliche List das Verhängniß zu umgehen? Auch hätte sie nicht das Unwürdige von ihrem Gemahle ertragen sollen. So kann also keine der Personen vor dem tragischen Gerichtshofe bestehen; und dieß läßt die Herbheit des Schicksals, dem das neue Atridenhaus erliegt, einigermaßen gemildert erscheinen.

Sonst aber hat der Dichter in unsrer Tragödie dem Schicksale einen möglichst weiten Spielraum gegeben. Jener erschütternde Zug in den Mythen der Alten, daß dem

Unglücklichen sein Schicksal vorgedeutet wird, ohne daß er ihm zu entfliehen vermag, daß er im Kampfe mit ihm nur seiner eigenen Kurzsichtigkeit und Ohnmacht inne wird, und es nur durch eine freie Unterwerfung versöhnen kann, eben dieser Zug findet sich auch hier. Dazu hat Schiller, wie im Wallenstein, die überirdische Macht selbst in menschliche Motive verwebt. Vor Allem ist hier die Liebe durchaus Schicksalswerk. Don Manuel, Don Cäsar und Beatrice sprechen es selbst aus, daß sie ihre Liebe als etwas Verhängnißvolles empfinden, und auch Isabella sieht in der Liebe ihrer Söhne „die unregierbar stärkere Götterhand, die ihres Hauses Schicksal dunkel spinne." Indem nun Schiller der sich verirrenden Geschlechtsliebe die dunkle Ahnung der Blutsverwandtschaft und das geheime Geschwistergefühl beigesellt, läßt er hier die Liebe ihre Wurzeln zugleich in die ewige Natur und in das ewige Schicksal schlagen, und gibt ihr dadurch etwas so Tiefes und Mächtiges, wie es sich sonst vielleicht nirgends bei ihm findet. Auch in andere menschliche Antriebe ist das Dämonische und Verhängnißvolle gemischt. Beatrice wird z. B. von kaltem Entsetzen ergriffen, als sie aus dem sichern Garten in die nahe Klosterkirche geht:

Denn mich trieb's mit mächt'gem Drang
Aus der Seele tiefsten Tiefen,
Nimmer konnt' ich widerstehn.

Und schon früher hat sie der Leichenfeier des Fürsten wider den Willen des Don Manuel beigewohnt, sie weiß selbst

nicht, durch „welch' böſen Sternes Macht" getrieben. So ſind überall die überirdiſchen Impulſe mit den menſchlichen Motiven in Zuſammenwirkung gebracht, und die letzteren verlaufen ſich durch die erſteren ins Unergründliche. Aber auch ſchon durch die Natur der Fabel iſt die Thätigkeit der Perſonen auf einen ſehr kleinen Spielraum beſchränkt. Das Schickſal beſchließt Alles, vollführt Alles ſelbſt durch die Gegenanſtalten, die man macht, ſteht überall im Hintergrunde.

Hier hätten wir alſo, wenn irgendwo, „das große gigantiſche Schickſal, welches den Menſchen zermalmt," aber dürfen wir, ſo fragt man mit Recht, auch hinzuſetzen: „welches den Menſchen erhebt?" Was hat hier der Dichter gethan, um das Vertrauen zur ewigen Geiſtesſelbſtſtändigkeit, welche über jedes Schickſal triumphirt, in uns anzufachen? Er hat uns ſelbſt in der Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden geſagt, nach welchem Geſichtspuncte er dichtete. „Reue und Verzweiflung über ein begangenes Verbrechen zeigen uns die Macht des Sittengeſetzes nur ſpäter, nicht ſchwächer, es ſind Gemälde der erhabenſten Sittlichkeit, nur in einem gewaltſamen Zuſtande entworfen." Ein ſolches Gemälde bezweckte der Dichter durch die furchtbare Selbſtverdammung und freiwillige Aufopferung des Don Cäſar am Schluſſe der Tragödie aufzuſtellen. In der freiwilligen Abbüßung ſeiner Schuld durch den Tod ſollte ſich uns die Heiligkeit des Sittengeſetzes und zugleich eine Geiſteskraft leuchtend

offenbaren, an welcher das Schickſal ſcheitert: „der freie Tod nur bricht die Kette des Geſchicks.“ Dieſe Seelenſtärke konnte aber nur durch den Conflict mit natürlichen, menſchlichen Regungen, die ihn im Leben feſtzuhalten ſuchen, anſchaulich hervortreten, daher die kunſtvoll geordnete und vertheilte Reihe bittender Gegengründe, die zuerſt der Chor, dann die Mutter und zuletzt noch Beatrice dem Entſchluſſe Don Cäſar's entgegenſtellen. Zugleich hat der Dichter dieſe tragiſche Discuſſion ſehr weiſe benutzt, um des Helden erhabene Denkweiſe und die Beweggründe ſeines Handelns, die ſeine That allein adeln können, zu veranſchaulichen. Das Erhabene und Rührende iſt der feſte, freie Schritt, womit er zum Tode geht, die große Geſinnung, die ſiegende Kraft ſeiner Grundſätze, und nicht eigentlich die kahle Selbſttödtung an und für ſich. Endlich hat der Dichter in dieſen Scenen auch das Verſöhnende und Tröſtliche, welches im Gefolge von Cäſar's Opfertode iſt, ſchon vor dieſem möglichſt vor Augen geſtellt. Denn die alte Fabel der feindlichen Brüder ſollte hier freundlicher, als bei Euripides, gelöſ't werden; Don Manuel und Don Cäſar ſollen „verſöhnt auf ewig, in dem Hauſe des Todes friedlich zuſammen ruhen“, und der Mutter, wenn ſie ſich zu ihrem gemeinſchaftlichen Grabe flüchtet, als Götter, wie des Himmels Zwillinge dem Schiffer, mit Troſt nahe ſeyn und ihre Seele ſtärken.

Deſſen ungeachtet ſtimmen das Urtheil der Kritik und die Empfindung des unbefangenen Leſers darin überein,

daß es dem Dichter nicht recht gelungen ſey, uns mit einem frohen Bewußtſeyn unſerer Freiheit zu entlaſſen. Die Tragödie erreicht ihr Ziel nicht. Es iſt mehr Niederſchlagendes, als Erhebendes in ihr. Da Schiller einmal eine vollkommene Schickſalstragödie dichten wollte, ſo warf ſich, ſcheint es, ſeine ganze Geiſteskraft auf dieſen einen Punct, ſo daß er die Wirkſamkeit des Fatums zu groß und drückend machte. Die menſchliche Thätigkeit beſchränkt ſich auf die Selbſtopferung des Don Cäſar, und dieſe iſt nicht einmal, wie in meinem größern Werke im Einzelnen nachgewieſen worden,[1]) ſo rein aufgegriffen und ſo beſtimmt durchgeführt, daß ſie einen tiefen Eindruck des Erhabenen machen könnte.

In Betreff der Charakterzeichnung iſt bemerkt worden, daß ſie in keinem Schiller'ſchen Stücke ſo wenig durchgeführt ſey, als in dieſer Tragödie. „Die auftretenden Perſonen," ſagt ein Recenſent, „gleichen Gemälden von ſchöner Bildung ohne Phyſiognomie: Iſabella iſt die idealiſirte Mütterlichkeit, Beatrice die idealiſirte Jungfräulichkeit (?), und auf Don Manuel und Don Cäſar paßt Zug für Zug die Schilderung, welche Horaz von den Jünglingen im Allgemeinen macht." Das iſt im Ganzen richtig, obgleich eine detaillirte Charakterſchilderung Schiller's Sache und Stärke überhaupt nicht iſt. Aber hier liegt der Grund in der dramatiſchen Gattung, mit welcher

[1]) Th. 5, S. 86 ff.

ihm eine tiefer gehende Charakteristik unvereinbar schien, und er verfuhr mit Bewußtseyn. „Es ist mir aufgefallen," schreibt er am 4. April 1797 an Goethe, „daß die Charaktere des griechischen Trauerspiels mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentlichen Individuen sind, wie ich sie in Shakspeare und auch in Ihren Stücken finde. So ist z. B. Ulysses im Ajax und im Philoktet offenbar nur das Ideal der listigen, über ihre Mittel nie verlegenen, engherzigen Klugheit; so ist Kreon im Oedipus und in der Antigone bloß die kalte Königswürde. Man kommt mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus, sie exponiren sich geschwinder, und ihre Züge sind permanenter und fester. Die Wahrheit leidet dadurch nichts, weil sie bloß logischen Wesen eben so entgegengesetzt sind, als bloßen Individuen." Und Goethe antwortet hierauf vortrefflich: „Sie haben ganz Recht, daß in den Gestalten der alten Dichtkunst, wie in der Bildhauerkunst, ein Abstractum erscheint, das seine Höhe nur durch das, was man Styl nennt, erreichen kann." Solche dramatische Skizzen wollte Schiller jetzt, wo er eine antike Tragödie dichtete, vorführen.

Fragt man, warum eine reichere und tiefer gehende Charakteristik mit der antiken Tragödie nicht gut verträglich, oder wenigstens ihr entbehrlich ist, so hat man den Grund in der reichen Lyrik ihres Chors zu suchen. Der Chor hebt alles irdische Thun und Leiden in eine höhere Ordnung der Dinge, die Erde in den Himmel.

Hierdurch bekommt die alte Tragödie eine Würde und Weihe und einen Gehalt, daß sie eines sonstigen Reichthums beinahe nicht mehr empfänglich ist. Eine feinere Charakternüancirung wäre Ueberladung. Die neuere Tragödie findet für den ihr mangelnden Chor den allein würdigen Ersatz in der Shakspeare'schen Seelenmalerei. Wo das Eine waltet, ist keine Stätte für das Andere. Die moderne Tragödie kann nicht mehr an ein Volk, welches die Menschheit zu vertreten vermöchte, nicht mehr an eine Götterversammlung appelliren. Das Christenthum und die neuere Cultur haben die äußere Welt verarmen lassen, aber sie haben eine innere Welt erschlossen, aus denen die himmlischen Mächte hervortreten, welche ein glücklicheres Geschlecht äußerlich schaute. Das Seelenleben war im Alterthume noch wenig gegliedert und trat nur in allgemeinen Zügen und Massen einfach hervor, so daß der Dichter die Stimme der Gottheit und eine höhere Weltordnung in sein Gemälde führte, um in diesem die Aussicht in's Unendliche zu eröffnen. Jetzt kann uns der Dichter in die Abgründe der eigenen Brust blicken lassen. Das Seelenleben der neuern Menschheit ist so fein gemischt, so tief, so reich, daß er die größte Mannichfaltigkeit von Gestalten aus demselben heraufbeschwören kann.

Die moderne Tragödie stellt den Menschen mehr handelnd dar, und da die Handlungen des Menschen Eigenthum sind, und aus seinen Affecten und Leidenschaften hervorgehen, so ist sie, wenn sie nicht flach seyn will, zu

einer Charakteristik des Menschen selbst genöthigt. Die alte Tragödie dagegen, welche den Menschen mehr in seinem Verhalten gegen das Schicksal, in seinem Leiden und Dulden auffaßt, ist natürlich veranlaßt, von dieser Abhängigkeit des Menschen, die sie veranschaulichen will, zu allgemeinen Betrachtungen über das Menschenloos, das Schicksal, die Macht der Götter überzugehen; und diese Betrachtungen bilden den Hauptinhalt der Chorgesänge. Daraus erhellt, daß der Chor auf's Tiefste in das Wesen der antiken Tragödie eingreift. Er ist das Organ der göttlichen Weltregierung; und hierin allein liegt seine vollgültige Bedeutung.

Wenden wir uns nach diesen allgemeinen Bemerkungen zu Schiller's Aufsatz „Ueber den Gebrauch des Chors", den er seiner Dichtung vorausschickte, so müssen wir Humboldt's Ausspruche beistimmen, daß bisher Niemand die Bestimmung des Chors so rein aufgefaßt habe, als Schiller. Es fehlt seiner Abhandlung zu einem vollkommenen Abschlusse der Sache nichts, als die eben gegebene Zurückführung des Chors auf das Princip der antiken Tragödie, und eine ausführliche historische Erörterung des Ursprungs, der Ausbildung und des Verfalls des Chors. Letzteres lag indeß ganz außer seinem Zwecke, und auch um die Darlegung des eigentlichen Wesens des Chors war es ihm nicht so sehr zu thun, als vielmehr zu zeigen, was er für den hervorbringenden Künstler sey. In dieser Hinsicht ist der Chor die verkörperte und in die

Darstellung aufgenommene reinmenschliche Theilnahme des Dichters überhaupt, und, wie Humboldt sagt, ein sinnliches, lebendiges Organ, den Stoff zu intellectualisiren, für den neuern Dichter insbesondere. Diesen Hauptzweck, den ihm der Chor erfüllte, gliedert dann Schiller in seine besonderen Arten. Der Chor vollendet die reine Symbolik des Kunstwerks, weil er die gemeine moderne Welt mit ihren unpoetischen Conventionen zur Wahrheit und Einfachheit der menschlichen Natur zurückführt; weil durch ihn die Ideen der Vernunft, die für sich eben so, wie das bloß Sinnliche, in einem Dichterwerke nur Stoff und rohes Element sind, sich mit der vollen Kraft der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit und mit der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik darstellen; weil er also das tragische Gedicht reinigt, indem er die Reflexion von der Handlung absondert; weil die lyrische Sprache des Chors verhältnißmäßig die ganze Sprache des Gedichts erhebt, und die sinnliche Gewalt des Ausdrucks überhaupt verstärkt; und weil er endlich die erforderliche schöne, hohe Ruhe in das Kunstwerk bringt, welche einerseits dem Gemüthe des Zuschauers auch in der heftigsten Passion seine Freiheit erhält, und in welcher andererseits auch die handelnden Personen einen Anhalt finden, deren Besonnenheit und Würde durch die Dazwischenkunft des Chors motivirt wird. Diese Ideen sind mit der ganzen Pracht der Rede und dem Schmucke der Gleichnisse und Bilder vorgetragen, welcher einzig ihm zu Gebote stand, aber zugleich mit der strengsten

Wortangemessenheit auf's Deutlichste aus der Sache entwickelt. So hat er in Würdigung des Chors wenig zu sagen übrig gelassen, und er hat es nur darin verfehlt, daß er dessen Werth unbedingt auch auf die neuere Tragödie ausdehnte, welche durch ihr Princip mit der alten in einem innern Gegensatze steht, und deßwegen den Gebrauch des Chors ausschließt.

Auf welche Weise hat nun Schiller in seine Tragödie den Chor eingeführt, und wie ist ihm der Gebrauch desselben gelungen? Unläugbar beging unser Dichter darin einen Mißgriff, daß er den Chor zugleich aus untergeordneten, dienenden und aus Partei nehmenden, mitwirkenden Personen bestehen ließ. Da der Chor auf seiner niedrigen Stellung seinem eigenen Ehrgeize folgt, und an den Zwiespalt der Brüder gebunden ist, wie kann sein Urtheil das unparteiische des Schicksals und der Weltregierung seyn? Die Stellung der Personen des Chors soll nicht einflußreich, aber sie muß sittlich erhaben und politisch selbstständig seyn, und wenn seine Glieder auch in Contrast treten können, so dürfen sie doch nie in eigentlichem feindlichen Zwiespalt einander gegenüberstehen. Zu diesem Mißgriffe, wodurch er das Wesen des Chors verletzte, wurde Schiller, wie Humboldt vortrefflich erkannt hat, durch „die moderne Unart", Alles motiviren zu wollen, verleitet. Dem griechischen Zuschauer verstand sich der Chor von selbst, das Theater war nach ihm eingerichtet, die Tragödie würde ohne ihn keine Tragödie mehr gewesen seyn; er

war, nach Humboldt's treffendem Ausdrucke, „wie der Himmel in einer Landschaft.“ Vor dem deutschen Zuschauer glaubte Schiller diese neue, auffallende Erscheinung rechtfertigen zu müssen; und er konnte es nicht anders, als dadurch, daß er den Chor als dienendes Glied in die Begebenheit verflocht und ihn zu einem Gehülfen der handelnden Personen machte. Nun gehörte er zum Ganzen, und der Widerspruch, in den er durch diese Stellung mit seinem idealen Amte gerieth, konnte durch die Macht einer glänzenden Darstellung verwischt werden. Verwischt, aber nicht aufgehoben! Denn der Schiller'sche Chor hat einen Anstrich von jener charakterlosen Figur eines Vertrauten in der französischen Tragödie, deren Schiller in seiner Vorerinnerung erwähnt, und damit, setzt Humboldt hinzu, ist augenblicklich Alles verloren!

Die herrlichen Chorgesänge waren unserm Dichter Canäle, in die er seine lyrisch-betrachtende Ader lenkte. Seitdem er nur noch wenige besondere lyrische Darstellungen lieferte, haben seine Dramen selbst mehr Lyrik, und unter allen am meisten die Braut von Messina. Eine große Masse von Ideen und Gefühlen, die sich in ihm angehäuft hatte, fand hier in einem größern Kunstganzen einen Platz und Leib. Durch diese mit der größten Sorgfalt ausgearbeiteten, und mit erhabener Pracht vorgetragenen, das ganze Leben überblickenden, himmelan steigenden, Alles in eine Seele verwandelnden Hymnen und Betrachtungen theilt der Dichter seinem Werke einen Adel und

eine Größe mit, welche das Herz des Lesers mehr rührt und hebt, und seine Phantasie stärker ergreift, als die Handlung selbst. Die Art und Weise, wie Schiller den Chor sprechen läßt, ist eigentlich ganz der hohe Standpunct, von dem er selbst menschliches Leben und Schicksal, und die Welt anschaute; der betrachtende Chor ist Schiller. Schon, wo er fragend, rathend, hoffend, fürchtend, trauernd in den Specialitäten der Handlung weilt, drängen sich alle seine Worte möglichst zum Allgemeinen und Höhern; wo er sich aber ganz in diese Region erhebt, ist eine Ideenfülle, eine Kraft, Frische und Kühnheit der Darstellung und eine Kunst des Ausdrucks und des Versmaßes aufgeboten, daß diese Strophen zu dem Schönsten gehören, was Schiller gedichtet hat, und des gründlichsten Studiums würdig sind.

Alle diese Chorgesänge entwachsen natürlich und ungezwungen ihren jedesmaligen realen Veranlassungen, wie die edelsten Gewächse ihrem heimathlichen Boden. Doch sind die späteren Strophen enger und vielfacher mit der Handlung verflochten, als die des ersten Actes. Gegen das Ende des Stückes wächst aber die Handlung durch innere Gewalt so mächtig an, daß sie leider! den Chor überfluthet, und dieser seine bisherige Würde nicht mehr zu behaupten vermag.

Was endlich die Organisation unserer Tragödie betrifft, so läßt sich allerdings nicht läugnen, daß hier, wo

es wieder ein Sujet freier Erfindung zu behandeln galt, noch mehr, als in dem frei erfundenen Trauerspiele der ersten Periode, in Cabale und Liebe, Vieles an einem Härchen hängt, und uns Manches aufstößt, was sich nicht mit einander reimen läßt, oder was gegen die Natur ist. Wir müssen darüber den Leser an unser größeres Werk verweisen, wo das Bedeutendste hervorgehoben ist. Allein, wenn man von diesen einzelnen Mängeln absieht, so findet man das Schauspiel vortrefflich angelegt. Die Entfaltung und der Fortschritt der Handlung ist meisterhaft. Die außen liegenden Momente sind höchst kunstvoll an der schicklichsten Stelle in die Handlung gefügt; der Hintergrund enthüllt sich gleichsam systematisch. In die engste Begebenheit ist der reichste Ideengehalt aufgenommen. Zugleich hat die Form dieser Tragödie eine solche Strenge, daß sich in der Hinsicht kein Schiller'sches Stück mit ihr messen kann. Keine Person könnte entbehrt werden, jedes Moment der Handlung ist für das Ganze nothwendig. Nirgends ist etwas Ueberflüssiges, wie überhaupt solche frei erfundene Stoffe diesen Vorzug haben, daß sie leichter auf ihr reinstes Maß reducirt und in demselben festgehalten werden können, während es oft unmöglich ist, historische Stoffe von allen zufälligen Bestandtheilen zu reinigen und einer classischen Kunstform ganz angemessen zu machen. Die moderne Acteintheilung trennt ein Stück gleichsam in verschiedene kleinere Stücke. Hier aber geht Alles in Einem ununterbrochenen großen Zuge fort. Alles Vorhergehende greift

organiſch in das nächſt Folgende ein, jede Scene iſt zugleich bedingend und bedingt. Die ganze Handlung wird aber immer reißender und majeſtätiſcher; und Alles folgt Schlag auf Schlag, und würde oft ſich vernichtend in einander ſtürzen, wenn nicht der Chor betrachtend dazwiſchen träte.

Das Verſtändniß und der Genuß dieſer Tragödie erfordert eine höhere Cultur und einen weiten Geſichtskreis. Viele Leſer ſchlagen den materiellen Reiz der Begebenheit höher an, als die ideale Kunſtgeſtaltung. So mag es allerdings richtig ſeyn, daß dieſes erhabene „Mädchen aus der Fremde" nicht in's Volk gedrungen iſt — und ſie wird noch lange nicht in's Volk dringen. Begreift doch die Kritik kaum die höheren Geſetze, die ihr der Genius dictirt hat!

Als Schiller ſeine Braut von Meſſina vollendet hatte, ruhte er im Jahre 1803 einige Zeit von eigener Production, und nur etliche Romanzen entſtanden damals, die wir ſpäter betrachten werden. Eine ähnliche kleine Pauſe hatte er nach der Vollendung ſeiner Johanna gemacht, wo er ſich an der Turandot ergötzte. Gleicherweiſe bearbeitete er jetzt im Frühjahre 1803, — wie es ſcheint, auf Veranlaſſung des Herzogs, — zwei franzöſiſche Luſtſpiele, welche beim Publicum damals viel Beifall fanden. Das erſte dieſer Stücke des geiſtreichen und fruchtbarſten franzöſiſchen Theaterdichters, Picard's, heißt im Originale: Médiocre et rampant, ou le moyen de parvenir. Schiller gab ihm den Titel: „Der Paraſit, oder die Kunſt, ſein

Glück zu machen." Auch die Namen der Personen sind zum Theil verändert; und während das Original in Alexandrinern ernster und gemessener einherschreitet, hat Schiller seiner Uebertragung ein bequemes, nachlässig prosaisches Gewand gegeben. Viele des Reims wegen gebrauchte Wendungen und Worte sind weggelassen, und noch bei weitem mehr ist erweitert und so verändert, daß es deutschen Schauspielern mundgerecht und unserer Sinnesweise angemessen ist. So haben wir denn hier keine Wortübersetzung, sondern nur eine Uebertragung des Sinnes und der Situationen. Nach dem Leitfaden des Originals läßt der deutsche Dichter seine Personen sprechen, was ihnen jedesmal angemessen scheint. Man kann nicht leicht freier mit dem Urtexte schalten, als er es gethan. Die eingeflochtene Romanze: „An der Quelle saß der Knabe" ist ganz Schiller's Werk; sie hat mit der französischen Romanze nur die Stimmung gemein. — Das zweite Picard'sche Stück: „Der Neffe als Onkel", scheint erst später auf die Bühne gekommen zu seyn. Es heißt im Französischen in Bezug auf ein Stück von Regnard von ähnlichem Titel: Encore des Ménechmes. Es ist im Originale in Prosa geschrieben, und bei weitem wörtlicher übersetzt, als das vorhergehende Stück, ohne daß Schiller aus seinem freien, großsinnigen Uebersetzungsstyle getreten wäre.

Unterdessen hatte sich sein Geist wieder zu einer eigenen großen Production gesammelt, zum Wilhelm Tell, an den er im Sommer 1803 Hand anlegte. Die Idee ver-

dankte er Goethe'n. Als dieser im Jahre 1797 zum dritten Male die kleinen Cantone in der Schweiz besuchte, erweckte die classische Oertlichkeit in ihm den Plan, „die Fabel von Tell" episch zu behandeln. Schiller, dem er den Gedanken brieflich mittheilte, suchte ihn darin zu bestärken; der erste Blick, den er auf den Gegenstand warf, war entscheidend für seine eigene spätere Behandlung desselben. „Aus der bedeutenden Enge des gegebenen Stoffes", schrieb er an Goethe, „wird da alles geistreiche Leben hervorgehen. Es wird darin liegen, daß man durch die Macht des Poeten recht sehr beschränkt, und in dieser Beschränkung innig und intensiv gerührt und beschäftigt wird. Zugleich eröffnet sich aus diesem schönen Stoffe wieder ein Blick in eine gewisse Weite des Menschengeschlechts, wie zwischen hohen Bergen eine Durchsicht in freie Fernen sich aufthut." Aber Goethe's Plan wurde durch heterogene Beschäftigungen hinausgeschoben, durch die Achilleis verdrängt, und endlich ganz aufgegeben. Da bemächtigte sich Schiller dieser Idee. Die Art, wie er den ganzen Gegenstand und den Charakter des Tell insbesondere ansah, war mit Goethe's Auffassung nahe verwandt. Dieser gedachte in seinem Tell „eine Art von Demos" darzustellen, einen kolossal kräftigen Lastträger, der Waaren durch's Gebirge bringt, und ohne sich viel um Herrschaft und Knechtschaft zu bekümmern, sein Gewerbe forttreibt, dabei aber die unmittelbarsten persönlichen Uebel abzuwehren fähig und entschlossen ist. „Die älteren Schweizer und deren treue Repräsentanten, an Besitzung,

Ehre, Leib und Ansehen verletzt, sollten das sittlich Leidenschaftliche zur innern Gährung, Bewegung und endlichem Ausbruche treiben," indeß Tell und der Landvogt persönlich gegen einander zu stehen, und unmittelbar auf einander zu wirken hatten.

Für Schiller war dieser Gegenstand ein trefflicher Fund. Er paßte ganz in seine dramatische Entwickelung, und der Moment hätte seinen Genius nicht besser bedienen können. In den vorhergehenden Dramen hatte er jenen idealen Formtrieb, welcher ihn vom Wallenstein an einzig führte, jenes Trachten, dem Drama die kunstgemäßeste Gestalt zu geben, gleichsam ausgelebt. Zugleich hatte er in den drei Frauen-Tragödien einen gewissen humanen Gehalt seines Gemüths erschöpft. So kam es denn, daß er zugleich für immer von dem Streben, die antiken Hülfsmittel auf das neue Drama anzuwenden, abließ, und sich jetzt einem Freiheitsstoffe zukehrte. Denn seit er sich vorzüglich um die Form bemühte, wichen seine heroischen Lebensüberzeugungen der Menschenwürde und Freiheit, aus denen die Dramen der ersten Periode einzig entsprungen waren, zurück. Jetzt aber trat die Bedeutung des Inhalts wieder mehr hervor, und wenn er in der letzten Trias weiblicher Dramen besonders sein humanes Lebenselement enthüllt hatte, so griff er nun nach einem Stoffe, der seinen Seelenheroismus näher berührte. So wählte er den Tell, welcher zugleich mit dem Don Carlos und dem Wallenstein verwandt, und von beiden verschieden ist. Denn im Tell

verkündigen ſich uns die Ideen der Freiheit und der Menſchenrechte nicht, wie im Don Carlos, in natürlich lyriſchem Tone aus der Bruſt des Dichters, ſondern in kunſtmäßiger Faſſung aus dem Munde der Ueberlieferung ſelbſt, die ſo treu und gründlich veranſchaulicht iſt, als im Wallenſtein. Auch hatte er, wie ich nachgewieſen habe, vom Wallenſtein an durch die Schickſalsidee die Tragödie in das Gebiet des Religiöſen erhoben. Mit dem Tell ſtand er, wie in der erſten Periode, wieder auf ſittlich-politiſchem Boden, doch ohne ſubjective Befangenheit, ſondern mit einem freien, großen Blicke in die Welt und die menſchlichen Verhältniſſe, die er jetzt objectiv zu faſſen und darzuſtellen verſtand. Er band alſo wieder an den Don Carlos an, aber in verändertem Geiſte und mit ächtem Kunſtſinne.

Von äußeren Begegniſſen in dieſer Zeit läßt ſich wenig erzählen. Je fruchtbarer Schiller's Thätigkeit und je reicher ſein inneres Leben wurde, deſto ärmer blieb ſein äußeres. Ein Gedanke, die Heimath nochmals zu beſuchen, wovon er in einem Briefe an ſeine Schweſter Luiſe vom 7. Januar 1803 ſpricht, ging nicht in Erfüllung; die Parze durchſchnitt den Plan nur allzubald. Dafür kam aber in dem Sommer dieſes Jahres ein kleiner Ausflug nach Lauchſtädt zu Stande.

Die Weimar'ſche Truppe ſpielte hier während der Kurzeit, in dem neu erbauten geſchmackvollen und geräumigen Hauſe, unter großem Zulaufe aus der Umgegend. Unſerm Dichter gab die Anſicht eines neuen Publicums neue Blicke

in das theatralische Wesen. Er fühlte sich in dem bewegten geselligen Verkehre heiter gestimmt, und gewann auch ein größeres Vertrauen zu seiner Gesundheit, so daß er zu einem Manöver, welches preußische und sächsische Officiere zu ihrem Vergnügen veranstalteten, auf dem Wege nach Merseburg hinausritt. Er speis'te in dem großen Kursaale in Gesellschaft von etwa hundert Badegästen, die sich hier zusammenfanden. Vom Mittage bis zum Abende brachte er gewöhnlich unter den Menschen zu, die sich in den Anlagen und in dem kleinen Pavillon herumtrieben. Interessante Bekanntschaften machte er am Herzog Eugen von Württemberg, einigen Professoren von Halle u. A. Auf die Einladung Niemeyer's unternahm er eine Fahrt nach Halle, wo er sehr geehrt wurde, aber außer der Franke'schen Stiftungen sich nicht viel umsah, weil er sich etwas angegriffen fühlte. Die Liebe und Verehrung, womit die deutsche Jugend an ihm hing, konnte Schiller in Lauchstädt recht inne werden. Nach einem Balle in später Nacht wurde ihm von Studenten aus Halle und Leipzig eine Musik gebracht, und auch des andern Morgens, ehe er noch ganz ausgeschlafen hatte, wurde er mit Musik und Gesang begrüßt.

Hier erlebte Schiller auch am 11. Juni den eigenen Zufall, daß, während seine Braut von Messina gegeben wurde, ein schweres Gewitter ausbrach, wobei die Donnerschläge und der Regen in dem leicht erbauten Schauspielhause so heftig schallten, daß man eine Stunde lang fast

kein Wort der Schauspieler verstand und die Handlung nur aus der Pantomime errathen mußte. Dennoch wurde das Stück bis zu Ende gespielt, ungeachtet viele Zuschauer, besonders Frauenzimmer, aus dem gedrängt vollen Hause flohen. Lustig und fürchterlich zugleich, erzählt Schiller, war der Effect, als bei den gewaltsamen Verwünschungen des Himmels, welche die Isabelle im letzten Acte ausspricht, der Donner einfiel; und gerade bei den Worten des Chors:

Wenn die Wolken gethürmt den Himmel schwärzen,
Wenn dumpftosend der Donner schallt,
Da, da fühlen sich alle Herzen
In des furchtbaren Schicksals Gewalt!

fiel der wirkliche Donner mit fürchterlichem Knallen ein, so daß das Haus erzitterte und der Schauspieler Graff aus dem Stegreife eine Geste dabei machte, die das ganze Publicum ergriff.

Nach Weimar zurückgekehrt, warf Schiller sich mit aller Kraft auf seinen Tell. Weil er, nach seinem Ausdrucke, Wochen und Monate verschwendet, wollte er jetzt Tage und Stunden zu Rathe halten. Zu dem Ende flüchtete er sich bald wieder in die Einsamkeit nach Jena, wo er in Goethe's Zimmern wohnte. Nebenbei war er, mit Goethe, bemüht, Shakspeare's Julius Cäsar und Kaufmann von Venedig auf die Bühne zu bringen. Die Beschäftigung mit Julius Cäsar hob, wie er sich ausdrückte, sein eigenes Schifflein:

das Stück, sagte er, sey ihm für seinen Tell von unschätzbarem Werthe.

Der bedenkliche Zustand, in welchem damals die Universität Jena schwebte, ging auch ihm zu Herzen. Die vorzüglichsten Lehrer, wie Loder, Paulus, Hufeland, Schelling, folgten Berufungen nach anderen Akademieen. Schütz machte Anstalten, die berühmte Allgemeine Literaturzeitung mit sich nach Halle zu verpflanzen. Da suchte man nun das wichtige Institut dadurch an Ort und Stelle festzuhalten, daß man neben der Halle'schen eine zweite Jena'sche Literaturzeitung gründete. Die ausgezeichnetsten Männer wurden eingeladen, sich dem neuen Unternehmen anzuschließen. So schrieb Schiller umständlich an Fichte, und Goethe wandte sich an Zelter und Johannes v. Müller. Dieser erklärte sich, in einem Briefe aus Wien (vom 21. September 1803), mit Stolz und Begeisterung zur Theilnahme bereit; und da Goethe im Auftrage Schiller's über einige Puncte der Geschichte Tell's um Auskunft gebeten hatte, so sprach sich der Geschichtschreiber in jenem Briefe auf eine Weise aus, die unsern Dichter spornen mußte, sein Werk gründlich und treu historisch zu halten. Zugleich gibt sich in dem Briefe eine enthusiastische Hochachtung für Schiller kund; und in diesem Gefühle begegnete sich Johannes v. Müller mit einem sonst sehr divergirenden Geiste, mit Gentz, der ebenfalls am 21. September von Wien aus an Schiller schrieb: „Wenn es wahr ist, hochverehrter Freund, daß die Literaturzeitung künftig unter

Ihren und Goethe's Auspicien fortgesetzt wird, so kann ich Sie nicht schnell genug bitten, mich unter die Zahl Ihrer Mitarbeiter einzuschreiben; an der alten nahm ich seit vielen Jahren keinen Theil mehr; aber von solchen Händen verjüngt — wen sollte sie nicht zur Thätigkeit einladen? Ist das Gerücht unwahr, so betrachten Sie wenigstens mein Anerbieten als einen Beweis meines aufrichtigen Verlangens, nach Allem zu greifen, was mich mit Ihnen verbinden kann."

Im December 1803 näherte sich auch die Frau von Stael, welche bei ihrer Reise durch Deutschland es besonders auf Weimar abgesehen hatte. Unserm Dichter, wie Goethe'n, kam die geistreiche Französin sehr ungelegen. Letzterer war in Jena für die neue Literaturzeitung beschäftigt, und erklärte sich Anfangs auf's Entschiedenste, gar nicht nach Weimar zu gehen. Nur ein Brief des Herzogs konnte ihn bewegen, die „unerträgliche Last" ihrer interessanten Bekanntschaft in Weimar zu übernehmen. Aber zum Unglück oder Glück kam er mit einem starken Katarrh an, der, ohne eben gefährlich zu seyn, ihn einige Tage im Bette und Wochen lang im Hause hielt. Daher konnte er denn diese „merkwürdige, so sehr verehrte Frau" erst nur durch Billette, dann durch Zwiegespräche, später in den kleinsten Cirkeln genießen. Schiller lebte damals in der glücklichsten Geburtsperiode des Tell — und nun sollte er sich dem Gesellschaftsstrudel preisgeben! Der rasche und anstrengende Wechsel von Productivität und einer ganz

heterogenen Societätszerstreuung ermüdete, erschöpfte ihn, brachte ihn endlich außer Fassung. Die geistreiche Frau bewirkte eine allgemeine Bewegung in der stockenden, einförmigen höhern Gesellschaft; und indem sie mit der größten Lebhaftigkeit und einem wahren Ideenhunger darauf ausging, sich das Leben und die Bildung der Deutschen klar zu machen, suchte sie doch gleichermaßen sich ebenfalls hervorzustellen, ja sogar auf Andere in ihrem Sinne einzuwirken. Daher hatte denn ihre Nähe etwas Unbequemes und Beläſtigendes, zumal da ihr aufgeregtes, leidenschaftliches Wesen mit dem ruhig betrachtenden deutschen Sinne in geradem Widerspruche stand. „Man muß sich bei der ungewöhnlichen Fertigkeit ihrer Zunge," sagt Schiller, „ganz in ein Gehörorgan verwandeln, um ihr folgen zu können." — In einer kleinen Gesellschaft, bei welcher Schiller zugegen war, declamirte sie einige Stellen der Phädra, und bekannte offenherzig ihre Betrübniß, als ihr nur ein mäßiger Beifall zu Theil ward. Wahrscheinlich war aber dieser Vortrag Veranlassung, daß Schiller nicht lange nachher die Phädra für das Theater bearbeitete.

Der Aufenthalt der berühmten Frau verzögerte sich bis in's nächste Jahr hinein. Sie schien es darauf angelegt zu haben, die Repräsentanten der deutschen Cultur ganz auszusaugen. Schiller wurde jetzt auch unwohl. Er bekam ein Uebel, welches ihn besonders am Gehen verhinderte, so daß er die Diners und Concerte der Madame Stael versäumen mußte. Als er in Erfahrung gebracht hatte,

daß sie noch drei Wochen bleiben wollte, schrieb er: „Trotz aller Ungeduld der Franzosen wird sie, fürchte ich, doch an ihrem eigenen Leibe die Erfahrung machen, daß wir Deutschen in Weimar auch ein veränderliches Volk sind, und daß man wissen muß, zur rechten Zeit zu gehen.“ Nach ihrer endlichen Abreise machte sich seine Freude in den Worten Luft: „Es ist mir nicht anders zu Muthe, als wenn ich eine große Krankheit überstanden hätte.“ Bei ihrer spätern Rückreise durch Weimar fand sie Schiller'n nicht mehr unter den Lebenden. Sie weinte heiße Thränen an seinem Grabe.

Mittlerweile wurde am Tell nach Kräften fleißig fortgearbeitet, und am 18. Februar 1804 konnte Schiller in seinen Kalender schreiben: „Den Tell geendigt.“ Er schickte am folgenden Tage das Werk an Goethe, der nach seiner lakonischen, trockenen Manier nur in zwei Zeilen antwortete: „Das Werk ist vortrefflich gerathen und hat mir einen schönen Abend verschafft.“

Nun wurde, da der Verfasser sein Drama noch vor Ostern auf den Bühne zu sehen wünschte, sogleich die Aufführung besprochen, welche sich der Kunstgenosse sehr angelegen seyn ließ. Am 17. März war die erste Vorstellung, welcher Schiller, nach Böttiger's Versicherung, seiner Kränklichkeit wegen nicht beiwohnen konnte. Am 19. März folgte schon die zweite. Die aufgebotene Mühe und Sorgfalt ward durch das Glück, welches das Werk durchaus machte, vollkommen gerechtfertigt und reichlich belohnt.

Die Frau von Stael war so lange in Weimar geblieben, daß sie eine dieser ersten meisterhaften Darstellungen noch sehen konnte, welcher zufällig auch Johannes v. Müller, auf der Durchreise nach Berlin begriffen, beiwohnte. Da geschah's, als die bekannte Stelle vorgetragen wurde:

> Es ist gewiß, bei Bruck fiel König Albrecht
> Durch Mörders Hand — ein glaubenswerther Mann,
> Johannes Müller, bracht' es von Schaffhausen —

daß die Augen aller Zuhörer sich auf Müller wandten, welcher neben Wieland in der fürstlichen Loge saß. Wieland fragte nachher die Frau von Stael, welche sich über die Langsamkeit der Deutschen im Eingreifen anspielender Stellen im Drama einige bittere Bemerkungen erlaubt hatte, ob sie nicht gesehen hätte, was heute vorgegangen sey, und er nannte diesen Auftritt eine Scene aus einem alten griechischen oder römischen Theater.

Iffland in Berlin erhielt, seinem dringenden Wunsche gemäß, das Stück, wie ehemals den Wallenstein, partieenweise, wie die einzelnen Acte fertig waren. Welchen Eindruck das Werk auf den alten Kunstkenner machte, möge man aus seiner Antwort auf die erste Sendung ersehen: „Ich habe gelesen, verschlungen, mein Knie gebogen, und mein Herz, meine Thränen, mein jagendes Blut hat Ihrem Geiste, Ihrem Herzen mit Entzücken gehuldigt! — O bald, bald mehr!... Blätter, Zettel, was Sie geben können! Ich reiche Hand und Herz Ihrem Genius entgegen. Welch'

ein Werk! Welche Fülle, Kraft, Blüthe und Allgewalt! Gott erhalte Sie, Amen.“ Als endlich, nach vielem Bitten und Harren, das Stück ganz in seinen Händen war, fand er in einigen Stellen politische Bedenklichkeiten, und da er, wie er sich ausdrückt, über diese verfänglichen Stellen nicht nachfragen könnte, indem ihm Alles überlassen sey, so schickte er mit seinen Aufträgen seinen Freund, den Secretär des Theaters, Pauli, ohne daß man den eigentlichen Zweck seiner Reise kannte, nach Weimar. Den nähern Inhalt und das Resultat seiner Conferenz mit Schiller wüßte ich nicht anzugeben. Vielleicht daß der Dichter Einiges strich und änderte, und was für den schnell vorübergehenden Gebrauch des Schauspielers anstößig gefunden wurde, wird er auch wohl für den Druck nicht haben stehen lassen. Das Schauspiel wurde in Berlin erst im Juli 1804, aber mit solchem Beifalle gegeben, daß es in acht Tagen dreimal wiederholt werden mußte.

---

## Zwölftes Capitel.

**Charakteristik des Wilhelm Tell. Die Romanzen des zweiten Lustrums.**

In der Periode, womit sich dieser dritte Theil beschäftigt, sahen wir bisher unsers Dichters Kunst durch eine ganze Reihe wahrer und herrlicher Schöpfungen mit jedem

Schritte ſich mehr und mehr von künſtlichen Verwickelungen losmachen und unverkennbar dem reinſten und klarſten Style der einfachen, ruhigen Natur entgegengehen; und daß jene Kunſt am Ende dieſer Periode, eben als des Dichters Körper unter den ungeheueren Anſtrengungen des Geiſtes zuſammenbrach, im Begriffe ſtand, mit der ſchönſten Natur zuſammenzufallen, kann uns Wilhelm Tell beweiſen.

Schiller machte für dieſe Dichtung die gründlichſten Studien. Es iſt nicht zu glauben, was Goethe bei Eckermann [1]) ſagt, daß Schiller Alles, was in dem Stücke von Schweizerlocalität ſey, aus ſeinen mündlichen Erzählungen über die Schweiz habe; vielmehr hat unſer Dichter, wie der fleißig forſchende Joachim Meyer nachgewieſen hat, wenigſtens ſechs Schriftſteller [2]) bei Ausarbeitung des Tell benutzt, unter denen der ausgezeichnete Chroniſt Tſchudi ſeine Hauptquelle war. Sorgfältige und vielſeitige Vorſtudien waren aber auch bei dieſem Werke unerläßlich. Denn der Dichter wollte uns nicht nur das alte Schweizervolk

---

1) Geſpräche mit Goethe, Th. 1, S. 305.

2) Außer Tſchudi noch Etterlin's Chronik, in der Ausgabe von Spreng, 1752; Stumpf's Allgem. Eidgenoſſenſchafts-Chronik, Zürich 1548; Joh. v. Müller's Geſchichten Schweiz. Eidgenoſſenſchaft; Scheuchzer's Naturgeſchichte d. Schweizerlandes, 2. Ausg., Zürich 1746, und Ebel's Schilderung der Gebirgsvölker der Schweiz, 1798 bis 1802.

in einem entscheidenden Geschichtsmomente vorführen, sondern er hatte es auch darauf abgesehen, uns die Natur des Schweizerlandes vor das Auge zu stellen. Der Schilderung der materiellen Naturgegenstände, mit welchen der natürliche Mensch innigst verknüpft und gleichsam Eins ist, widmet er hier mehr Sorgfalt, als in einem andern dramatischen Werke, und will diese Natur auch scenisch in ihrer ganzen Mannichfaltigkeit und Herrlichkeit möglichst vergegenwärtigt wissen. Das Schweizerland und die ganze Oertlichkeit sind mit einer solchen Wahrheit, Treue und Lebendigkeit im Großen und Kleinen vor uns hingemalt, daß jeder Leser, wenn er es auch anders weiß, sich doch nicht von dem Gedanken losmachen kann, der Dichter müsse das Local mit eigenen Augen gesehen haben, und daß, wie Gustav Schwab sagt, Jeder, welcher dieses Stück früher, als er in der Schweiz war, gelesen hat, wenn er nun diese Gegenden sieht, sie schon einmal im verklärenden Traume geschaut zu haben meint. Gewiß, sonst nirgends hat Schiller jenes geniale Talent, aus Studium und Büchern die Natur selbst so wunderbar treu und doch verschönert wieder herzustellen, in dem Grade bewährt, als im Wilhelm Tell.

Da, wie schon aus dem Gesagten erhellt, die Vorzüge dieses Schauspiels zum großen Theile in einer sorgfältigen Ausführung des Einzelnen liegen, so kann nur eine specielle Analyse desselben nach Acten und Scenen, wie sie

in unserm größern Werke versucht worden,[1]) seinen vollen Werth an's Licht stellen. Indessen gebietet uns hier die Rücksicht auf den Umfang dieser Blätter, uns auf eine Betrachtung des Dramas aus allgemeinen Gesichtspuncten zu beschränken.

Fragen wir zuerst nach der, der Seele unsers Dichters inwohnenden Idee, die seinem Tell Form und Leben gab, so nennt er sie uns selbst in dem Aufsatze über naive und sentimentalische Dichtung, da, wo er die Idylle als die Darstellung unschuldiger, glücklicher Menschheit bezeichnet. Unser Drama stellt uns eine Hirtenwelt ursprünglicher Menschheit dar, welche einerseits durch den stammverwandten Adel abgeschlossen, andererseits durch einen ländersüchtigen Fürsten angefochten wird, und setzt ihre Unschuld überall mit den Uebeln der Cultur und ihren Aufstand mit der modernen Revolutionssucht in einen leisen Contrast. Aus dem Verhältnisse zu jener Ländersucht entsteht ein Conflict, wodurch der äußere Friede des Naturvolkes gestört wird, und die Idylle tragische Momente gewinnt. Wie dieses ächte Naturvolk durch die Kraft eines Einzelnen, unter der Mitwirkung Aller, bei gutem Glücke, sich von dem heterogenen Elemente reinigte, und zum erhöhten Genusse seines frühern unabhängigen Lebens zurückkehrte, das zeigt unsere Dichtung. Und von diesem Standpuncte muß Alles aufgefaßt und erklärt werden.

---

[1]) Th. 5, S. 157 bis 207.

In dem schon 1795 gedichteten Spaziergang legt uns Schiller vier Entwickelungsstufen der Menschheit dar, je nachdem der Mensch mit der Natur verschmolzen ist, oder sie beherrscht, ohne mit ihr in Zwiespalt zu seyn, oder sie gänzlich verläugnet, oder endlich mit Freiheit wieder zu ihr zurückkehrt. Den ersten Zustand hat Schiller in seinen Schweizer Landleuten dramatisch dargestellt; in diesem scharf umgränzten ursprünglichen Naturzustande, besonders im Gegensatze mit der dritten Entwickelungsstufe, wo der Mensch von der Natur abgeirrt ist, weilt und lebt diese dramatische Idylle. Darnach sind alle Züge gewählt, alle Farben aufgetragen, alle Gestalten gruppirt. Die Landleute sind, wie es in dem eben genannten Gedichte heißt, „noch nicht zur Freiheit erwacht," d. h. noch nicht zur sittlichen Selbstbestimmung aus Vernunftideen entwickelt, sondern thun im Ganzen instinctmäßig das Rechte. Sie wollen nur ihre althergebrachten Lebensgewöhnungen festhalten, aber vertheidigen durchaus nicht, im Sinne der neuern Volksaufstände, Ideen. Sie denken nicht daran, „den Naturstaat in einen Vernunftstaat umzuwandeln," wornach der Sohn der Cultur trachtet; sie wollen im Gegentheile nur ihren Naturstand bewahren und gegen die fremde Unnatur sicher stellen. Dann sind die Berathschlagungen der Schweizer, wie aller naiven Völker, schwach und wenig wirksam. Der Moment, der Zufall thut Alles, und die Verabredung weicht den Umständen. Von den Beschlüssen auf dem Rütli kommt doch nur die Ersteigung

des Roßberg, und zwar vor dem festgesetzten Termine, in Ausführung; die Einnahme des Sarner Schlosses hat der Dichter sehr weise dem Rudenz übertragen. Denn bei kindlichen Völkern geht Alles vom Einzelnen aus. Der Rath selbst besteht, wie bei Homer, den Melchthal ausgenommen, aus betagten Männern; aber die Landleute und ihre Oberhäupter gestehen die Unbedeutendheit ihrer Beschlüsse dadurch ein, daß sie einstimmig den Tell als den Retter anerkennen. Endlich mache ich noch darauf aufmerksam, daß es, ganz im Geiste kindlicher Menschen, nicht die Verletzung allgemeiner politischen Rechte, sondern die Kränkung von Privatrechten, die unmenschliche Behandlung von Individuen ist, was das Volk endlich empört. Daher hat Schiller nicht allein die geschichtlichen Unbilden gegen Einzelne, die Buhlerei des Wolfenschießen, die Bedrohung Stauffachers durch Geßler, die Blendung des alten Melchthal, die Grausamkeit gegen Tell beibehalten und in den Vordergrund gestellt, sondern sie auch durch selbsterdachte, die Vermögensberaubung des geblendeten Melchthal, die Entführung der Bertha, die Mißhandlung der Armgart, vermehrt. Diese Privatbeleidigungen drängen das Volk, auch über das Allgemeine nachzudenken, und rufen ihm die ererbten politischen Rechte ins Gedächtniß zurück. Daher stimmen auf dem Rütli Alle in den Grundsatz ein: „Wir stehn vor unsre Weiber, unsre Kinder.“ Die Vögte greifen die tiefste Wurzel, wodurch der Einzelne mit dem Ganzen zusammenhängt, die Familien, an, und so

empören sie durch die menschliche Natur endlich auch das ganze Volk gegen sich.

Schiller's kosmopolitische, und man darf wohl sagen, republicanische Denkart kehrte allerdings hier dichterisch wieder zu den großen Ideen der Freiheit zurück, aber zu der Freiheit in einer andern Richtung und Form, als er dieselbe in den drei ersten Dramen negirend und im Don Carlos constituirend ausgesprochen hatte. Denn in all' diesen Jugenddramen soll das Bestehende umgestoßen, hier soll es erhalten werden. Die Freiheit hat hier also ein entgegengesetztes Geschäft. Es soll hier nicht, wie in den Räubern, eine verdorbene Welt zertrümmert, nicht, wie im Fiesco, die alte Staatsform abgeschafft, nicht, wie in Cabale und Liebe, der bevorrechtete Stand des Adels bekämpft, nicht, wie im Don Carlos, ein neuer Zustand der Menschheit begründet, und, wollen wir sogleich weiter unterscheiden, nicht, wie im Wallenstein, ein Land seinem rechtmäßigen Besitzer entrissen, nicht, wie in Maria Stuart, eine unglückliche Königin durch ihre Nebenbuhlerin vernichtet, nicht, wie in der Johanna, eine alte Dynastie wieder eingesetzt, und nicht endlich, wie in der Braut von Messina, ein verschuldetes Geschlecht durch das Schicksal gestürzt werden; sondern es soll ein angefochtener, harmloser, bestehender Zustand bleiben nach wie vor. Vom Politisiren kommt daher bei diesen Landleuten nichts vor. Sie gehen nicht vom Ideal aus, sondern ihr Blick ist ganz auf das wirklich Bestehende beschränkt. Ueber das individuelle

Bedürfniß, über die unmittelbare Stimme der menſchlichen Natur werden ſie zum Allgemeinen und Ganzen nur durch die Noth emporgehoben. Weil der Menſch im Staatsbürger, und nicht weil der Staatsbürger im Menſchen verletzt iſt, verbinden ſich die Wohlgeſinnten und widerſetzen ſich die Entſchloſſenen.

Unter den bezeichneten Geſichtspunct ſtellt Schiller ſelbſt in den Wilhelm Tell überſchriebenen Stanzen, womit er ein Exemplar ſeiner dramatiſchen Dichtung ſeinem Freunde, dem damaligen Kurfürſten Erzcanzler Dalberg, am 25. April 1804, überſandte, die Sache der Schweizer und ſein Schauſpiel. In der erſten Strophe wird der Parteien und Krieg erregende, und mit ſchamloſer Frechheit die Religion und Sittlichkeit untergrabende Revolutionsgeiſt kurz geſchildert; und in der zweiten macht das einen unwürdigen Zwang abwerfende fromme Hirtenvolk das Gegenbild, von dem beſonders gerühmt wird, daß es ſelbſt im Siege, obgleich voll gerechten Zorns, die Menſchlichkeit noch geehrt habe — ein Zug, der ſich im Schauſpiele durchweg beſtätigt findet.

Indeſſen iſt doch auch das im Schauſpiele ausgeprägt, daß die Freiheit, welche der kindliche Sohn des Gebirges will, mit derjenigen, welche der beunruhigte Zögling der Stadt verlangt, im Grunde eine und dieſelbe iſt. Ich erinnere nur an jene im Sinne der Weltfreiheit geſprochenen Worte Stauffacher's (Act 2, Scene 2):

Nein, eine Gränze hat Tyrannenmacht.
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Last — greift er
Hinauf getroſten Muthes in den Himmel
Und holt herunter ſeine ew'gen Rechte ꝛc.

Einerſeits verlangte nämlich der naive Schweizercharakter eine Herabſtimmung des Idealen zum Tone ſchlichter Natürlichkeit, und dieſen Ton hat der Dichter herrlich getroffen. Andererſeits aber hat er ſeine eigene, immer zum Idealen emporſtrebende Natur eben ſo wenig verläugnen können, ſondern ſie in ſein Naturgemälde einfließen laſſen. Dieſe wunderbare Verſchmelzung des Charakteriſtiſchen heterogener Naturen, bemerkt ein Kritiker, iſt gleichſam die poetiſche Seele des Tell und etwas ganz Neues in unſerer Literatur. Hätte er dieſen eigenthümlichen Geiſt nur nicht auch noch abgeſondert in den Charakteren des Rudenz, der Bertha, der Hedwig, und zum Theil auch des Attinghauſen verkörpert!

Durch eine andere Grundeigenſchaft ſchließt ſich unſer Schauſpiel wieder eng an Schiller's frühere Stücke an, und ſteht im beſtimmten Gegenſatze mit allen anderen Tragödien der dritten Periode. Das Schweizergemälde ruht ganz und gar auf natürlich menſchlichem, und durchaus nicht auf dem religiöſen Boden des Schickſals oder der göttlichen Einwirkung. Keine überirdiſche Macht und kein göttlicher Weltplan, ſondern große Gedanken und Ueberzeugungen ſtehen im Hintergrunde, und durch die Prophezeiungen

Attinghausen's, die sein Erbe Rudenz nach seinem Hinscheiden sogleich symbolisch erfüllt, sind die Schicksale des Hirtenvolkes an die größten Ereignisse der Universalgeschichte angeknüpft. So ist eine weite Perspective gegeben, welche aber nicht über das Erdenleben hinausgeht. Aus dem Genre des antiken Schicksals und des christlich-religiösen Elements ist Schiller hier ganz herausgetreten, und hat, wie als Jüngling, im modernen Style gedichtet.

Die Landleute, die im Schauspiele auftreten, sind nur einzelne Stimmen des naiven Naturvolkes, dem sie angehören, alle anderen Personen vertreten besondere Richtungen, Alter, Massen, Stände. Der vollständigste, reinste Spiegel und Vertreter aber des ganzen Demos ist der Held, nach welchem das Stück seinen Namen hat. In ihm sind die eigenthümlichen Vorzüge des Volkes zusammt begriffen und zu einer festen Gestalt verbunden.

Goethe meldet ausdrücklich, daß Schiller, wie das ganze Sujet, so auch „den Hauptbegriff eines selbstständigen, von den übrigen Verschworenen unabhängigen Tell", wie er den Helden in seinem epischen Gedichte habe darstellen wollen, ihm verdanke, und es wäre wohl zu untersuchen, warum Schiller von dem ausdrücklichen Zeugnisse Tschudi's und Müller's, daß Tell einer der Verbündeten gewesen, abwich, und die Goethe'sche Idee annahm. Denn man meint, daß wenn Schiller, der Geschichte folgend, seinen Tell an den Berathungen auf dem Rütli hätte Antheil nehmen und ihn in ihrem Geiste hätte handeln lassen, ja

wenn er ihn zum Träger und Vollstrecker des Befreiungsplanes gemacht hätte, das Ganze mehr Zusammenhang und Einheit gewonnen haben würde, und Tell als der dramatische Held bestimmter hervorgetreten wäre. Was bewog nun den Dichter, Alles in entgegengesetzter Weise anzulegen?

Von allen Schweizern vergießt innerhalb der Handlung Tell allein Blut. Soll diese That zu rechtfertigen seyn (und als gerecht wollte sie der Dichter darstellen), so muß sie, wie sie im Gedichte bezeichnet wird, eine Nothwehr seyn. Rein als eine solche Nothwehr stellt sie sich aber erst dann hervor, wenn Tell's Sache von dem Bunde getrennt dasteht. Hätte er mit den Patrioten Gemeinschaft, so müßte es immer den Anschein haben, als bestrafte er den Unterdrücker des Landes, und als suchte er einen löblichen Zweck durch ein Verbrechen zu erreichen. Daß in ihm aber keine politischen Motive obwalteten, ließ sich dramatisch nur dadurch darthun, daß er isolirt steht. Dann hat Schiller um diese isolirte Stellung den ganzen Charakter seines Tell gleichsam herumgelegt. Tell steht isolirt, weil er eine durchaus selbstständige Natur ist („der Starke ist am mächtigsten allein"). Tell ist ein Ganzes, in seinem Individuum liegt eine Gattung, daher schließt er sich nicht an den Bund an. Auf diese abgesonderte Stellung deutet auch Geßler's Wort:

Man sagte mir, daß Du ein Träumer seyst
Und Dich entfernst von andrer Menschen Weise.

Iſt ferner das Berathen und Beſchließen nicht die Sache und Stärke eines Naturvolkes, ſo kann Tell, in welchem ſich dieſes rein und treu abſpiegeln ſoll, dem Bunde nicht angehören. Daher ſagt er zu Stauffacher: „Doch was Ihr thut, laßt mich aus Eurem Rath!“ Der Dichter hat ihm, wie Weber richtig bemerkt, eine geniale Thatkraft verliehen, wie Goethe eine geniale Dichterkraft beſaß, die ohne weitere Reflexion das Nächſte, Nothwendigſte auf das Vortrefflichſte thut. „Wer zu viel bedenkt“, rechtfertigt er ſich gegen ſein Weib, das ihn ſo wenig verſteht, „wird wenig leiſten.“ Wenn der Blick eines Naturvolkes auf das Individuelle, einzeln Vorliegende gerichtet iſt, und es nicht die Uebung und Richtung haben kann, das Ganze, das Allgemeine zu überſchauen, und wenn es mehr im Handeln als im Denken lebt, hat Schiller den Repräſentanten dieſer Menſchengattung vortrefflich gezeichnet. Nur in raſtlos ſich erneuernder Thätigkeit genießt dieſer Naturſohn ſeines Lebens recht (Act 3, Sc. 1). Als Stauffacher ihn fragt: „So kann das Vaterland auf Euch nicht zählen“, antwortet er ſehr charakteriſtiſch:

„Der Tell holt ein verlornes Lamm vom Abgrund,
Und ſollte ſeinen Freunden ſich entziehn?“

Das Allgemeine kann er nicht überblicken, aber er achtet das Allgemeine in den Individuen. Da endlich die ganze Volksbewegung von Privatkränkungen ausgeht, ſo ſtellt Tell dieſen Volkscharakter am reinſten dar, indem er beim

Persönlichen stehen bleibt. Nur der einzelnen Person springt er bereitwillig bei, ohne sich selbst hülfsbedürftig zu fühlen, und ungeachtet er in der Gesinnung von den Uebrigen nicht abweicht, beschränkt er doch seine Sorge auf die nächsten Naturverhältnisse, auf Weib und Kind. Daß die Freiheit nicht untergehen werde, diese Ueberzeugung ergibt sich ihm ungesucht aus dem Vertrauen auf sich selbst. Diesem Selbstgefühle ist eine lautere Frömmigkeit beigesellt, die sich beim Schusse, bei der Gefangennehmung und bei seiner Errettung so schön ausspricht.

Man hat Tell's Unterwürfigkeit und Demuth gegen den Landvogt in Act 3, Sc. 3 als ein augenblickliches Heraustreten aus seiner geraden und freisinnigen Denkart [1]) getadelt. Aber der Dichter ist gewiß vielmehr zu loben, daß er hierin seinem Tschudi beinahe wörtlich folgte. Denn ein moderner Freiheitsheld, der aus bewußten Grundsätzen handelt, der seine Idee auch mit der Zunge verficht, der auch in dem höher Stehenden nur den gleich Berechtigten anerkennt, soll und kann der Schütze Tell nicht seyn. Trotz und Entschiedenheit, dem gebietenden Herrn gegenüber, ist dem Landmanne gar nicht eigen. Nur von der frommen Natur und der Gewohnheit des Gehorchens geleitet, zeigt er sich ängstlich, nachgiebig, ja unterwürfig, und erduldet und versucht das Aeußerste, ehe sich die Natur so sehr in ihm empört, daß er das Aeußerste

---

[1]) Schink's „dramatischer Genius Schiller's" S. 101.

vollbringt. Schiller hätte Tell's That nicht naturgemäßer motiviren und menſchlicher rechtfertigen können, als durch dieſe Selbſterniedrigung, durch welche Tell den Tyrannen begütigen will.

Aus Allem geht aber hervor, daß Tell nichts weniger als ein dramatiſcher Heros im prägnanten Sinne des Wortes iſt. Wie hätte der Dichter aus den Elementen eines naiven Hirten-, Jäger- und Fiſchervolkes bei treuer Zeichnung einen ſolchen erbauen können! Man verkennt ganz den Zweck des Dichters, wenn man in den Schweizern und ihrem Tell andere Menſchen ſucht, als geſunde, kräftige, fromme Landleute, denen ein unerträglicher Druck eine momentane Seelengröße abnöthigte. Das Gedicht iſt dem herrſchenden Geiſte nach eine dramatiſche Idylle; und auch da, wo die Perſonen in tragiſchen Conflict gerathen, verläugnet ſich dieſer Charakter nicht. Es beginnt in dieſem Geiſte und kehrt im fünften Acte ganz zu ihm zurück. Der erhabene dramatiſche Held wird durchaus als Zögling der Cultur begriffen und dargeſtellt; er handelt nach klar gedachten Zwecken, er beſtimmt *ſich* und die Umſtände, es iſt eine feſte Folge und Verbundenheit in dem, was er thut und leidet. In dieſer Hirtenwelt dagegen *mußte* dem Zufalle der weiteſte Spielraum geſtattet werden, *mußten* überall Noth und Bedürfniß die Anregung und den Ausſchlag geben. Sonſt wären die hier dargeſtellten Perſonen aus ihrer Sphäre geſtoßen worden.

Hieraus erhellt auch, warum der Dichter ſeinem Werke

gerade den Beinamen gegeben hat, welchen es führt. Um ein dramatisches Gedicht zu heißen, wie Don Carlos und Wallenstein, hat das Stück zu wenig Handlung; um den Namen Tragödie zu tragen, wie die Jungfrau von Orleans, fehlt es zu sehr an Pathos und Erhabenheit der Charaktere; der Titel Trauerspiel verträgt sich nach dem herrschenden Sprachgebrauche nicht mit einem erfreulichen Ausgange. Schiller wählte also für sein mittleres Bühnengemälde die Bezeichnung Schauspiel, welche sich für die Räuber, die sie noch theilen, schwerer vertheidigen lassen möchte.

Daß schon durch den naiven Gegenstand eine naive Behandlung geboten war, braucht kaum gesagt zu werden. Schiller verwirft ausdrücklich für die ländliche Idylle überhaupt, also auch für die in dramatischer Form, die sentimentalische Behandlung. So stellt er uns denn hier ein an Dingen reiches, in jedem Betrachte treues, in allen seinen Gestalten bestimmt begränztes Gemälde auf, hinter welchem uns der Künstler verschwindet. Uebrigens ist es mehr als wahrscheinlich, daß Schiller mit dem Sujet zugleich die Behandlung desselben von Goethe empfing. Auf diese Weise entstanden die zwei am meisten objectiv gehaltenen dramatischen Kunstgebilde, die strenge real-historische Form des Wallenstein, und die liebliche, naiv-alterthümliche Gestalt des Tell, unter Goethe'schem Einflusse. Rücksichtlich dieser objectiven Behandlung ist unser Schauspiel von allen Jugenddramen gänzlich unterschieden, ja ihnen

entgegengesetzt. Es findet nur die oben nachgewiesene Verwandtschaft des Inhalts statt.

Aber nicht nur naiv ist die Kunstbildung des Tell, sondern auch zugleich durchweg symbolisch. Schiller bewunderte besonders an Goethe's natürlicher Tochter „die hohe Symbolik, mit der er den Stoff behandelt hat, so daß alles Stoffartige vertilgt und Alles nur Glied eines idealen Ganzen ist.“ Eine solche Symbolik führte er nun in seinem Tell in die innerste Natur selbst ein, während er in seiner Braut von Messina die Handlung durch besondere, dem Alterthume entlehnte Hülfsmittel zu symbolisiren gesucht hatte. Die Gesammthandlung und das Totalgemälde ist ein Symbol jenes oben bezeichneten ursprünglichen Zustandes, jener ersten Station der Geschichte der Menschheit, und alle Gestalten sind symbolisch. Tell ist der unmittelbarste und vollste Ausdruck dieses Naturzustandes, Fürst, Stauffacher und Melchthal sind der Greis, der Mann und der Jüngling in diesem Gebiete, Ruodi ist die redselige Masse, Stüssi das geringe Volk, und so finden wir den Jäger, den Hirten und die sonstigen Beschäftigungen und Stände vertreten. Gertrud und Hedwig repräsentiren die zwei Hauptgegensätze des Frauenlebens, den thatkräftigen Großsinn und das beschränkte Hausgefühl. Attinghausen stellt das untergehende alte Ritterthum dar, Rudenz ist Anfangs der zum Fürsten, dann der zum Volke sich neigende, also immer unselbstständige Schweizeradel, Bertha ist die vaterländisch gesinnte Edle nach Geburt

und Denkart, Geßler das Muſter des Tyrannen. Keine dieſer Figuren hat zufällige, individuelle Charakterzüge, ſondern jede führt, indem ſie doch zugleich als Einzelweſen leibhaft bleibt, nur das Geſchäft ihrer Gattung aus. So ergriff dieſe hohe Symbolik die Seelen der Dinge, und verwandelte dieſe Seelen ſelbſt wieder in Körper, die, wie Schiller ſagt, wahrer ſind, als alle Wirklichkeit, und realer, als alle Erfahrung.

An der Handlung des Stücks hat die Kritik meiſtens die Einheit vermißt. Die perſönlichen Geſchicke Tell's und die allgemeine Sache der Eidgenoſſen, ſagt man, laufen durch den größten Theil des Stücks neben einander her, ſtatt organiſch mit einander verbunden zu ſeyn. Die Handlung ſey durch ein doppeltes Intereſſe getrennt. Tell's Angelegenheit, welche die Aufmerkſamkeit vorzüglich auf ſich zieht, endige mit dem Tode Geßler's, und ſo ſey der Knoten gelöſ't, wo die Geſchichte der Befreiung durch den Bund erſt beginne. Dagegen bemerkt ſchon Frau von Stael ganz richtig, daß dieſe Einheit hier durch die Kunſt bedingt ſey, aus der Nation ſelbſt eine dramatiſche Perſon gemacht zu haben, wie ja auch Goethe in ſeinem Tell eine Art von Demos darzuſtellen beabſichtigte. Es iſt nicht das bloße Schickſal von Individuen, wie in der Maria Stuart, und nicht die Angelegenheit einer Familie, wie in der Braut von Meſſina, ſondern die Sache eines ganzen Volkes, was hier das Hauptintereſſe erregt, und wohin alles perſönliche Intereſſe zurückkehrt

und ſich ſammelt. Während Schiller ſonſt überall die Fürſten, die Edlen voranſtellte, und das Volk in den Hintergrund zurückdrängte, weiſ't er hier umgekehrt den Landleuten den Mittelpunct des Ganzen an, und die Edlen runden nur als Einfaſſung das Gemälde ab. Sonſt überall bewegen wir uns in höheren Kreiſen der Geſellſchaft, hier ſind wir mitten unter einem harmloſen Naturvolke. Um dieſes dreht ſich Alles, ihm iſt die Hauptrolle übertragen. Dieſer Demos iſt die Einheit des Stückes, wie er ſich am eigenthümlichſten und unmittelbarſten im Tell, und ſchon particulärer und künſtlicher in den Genoſſen des Bundes repräſentirt. Tell und die Verbündeten gehen von gleichen Beweggründen aus, nur über die Mittel denken ſie Anfangs verſchieden, bis Tell die Lücke ausfüllt, welche ihm die Rütli-Berathungen offen ließen. Es iſt ganz falſch, Tell's Sache als eine perſönliche der Sache der Verbündeten als einer allgemeinen entgegenzuſetzen; beide erheben ſich nur, weil ſie an ihren nächſten perſönlichen Gütern und Rechten verletzt ſind. Auch bedingen ſich Tell's That und der Bund gegenſeitig: ohne jene verfehlte der Bund die Hauptſache, ohne dieſen wäre Tell's That nicht bis zum Ende geführt. Alle dieſe Männer ſind nur verſchiedene Organe des ſich befreienden Volkskörpers, von deſſen Seele ſie ſämmtlich regiert werden. Wäre Tell, „um der Haupthebel des Stückes zu ſeyn, von vorn herein mehr als der thatbewußte, auf ein beſtimmtes Ziel hinſtrebende Held deſſelben dargeſtellt“ worden, ſo wäre nicht nur

dieſer Charakter, ſondern auch die Form der Menſchheit aufgehoben, welche uns hier veranſchaulicht wird.

Eine andere Ausſtellung der Kritik betrifft die Einführung des Johannes Parricida, und gegen dieſe läßt ſich der Dichter weniger vertheidigen. Hat er gleich dieſer Scene alle Schönheiten abgewonnen, die möglicher Weiſe in ihr lagen, ſo verlor er doch einmal durch die Einführung des Johann von Schwaben einen Vortheil, welcher der Dichtung ſehr zu ſtatten gekommen wäre. Es erſcheint nämlich jetzt die Ermordung Albrecht's nicht mehr als die göttliche Strafe ſeiner Ländergier, ſondern als das Werk der gemeinen Ehrſucht. Aber der Haupttadel trifft dieſe Scene, weil ſie auf einem moraliſchen Zwecke, einer particulären Rückſicht beruht, die an ſich unpoetiſch, aber hier vollends ganz verfehlt iſt. Schon Bouterweck ſagt: „Hier verwechſelte Schiller das moraliſche Intereſſe mit dem äſthetiſchen. Wenn unſer Gefühl mit der That des Tell, erſt nachdem ſie geſchehen, durch Confrontation derſelben mit dem Verbrechen des Johann von Schwaben verſöhnt werden müßte, wäre ſie überhaupt keiner dramatiſchen Dichtung werth.“ Der Dichter hat den Helden die That mit ſolcher innern Sicherheit und unter ſolchen Bedrängniſſen vollziehen laſſen, daß wir vollkommen befriedigt ſind, und dieſe ſchlimme Zuſammenſtellung nur Zweifel in uns erregt, ob unſer Gefühl auch Recht habe. Goethe leitet bei Eckermann dieſen apologetiſchen Mißgriff aus dem „Einfluſſe von Frauen“ her, dem Schiller ſehr unter-

worfen gewesen sey, wogegen Böttiger berichtet, man habe in Weimar schon bei der ersten Aufführung geglaubt, daß Schiller dem damals herrschenden Zeitgeiste durch diese Scene ein Sühnopfer habe bringen wollen. Die Sache verhält sich aber folgender Maßen. Früher ist allenthalben die Erhebung der Schweizer und die That Tell's von dem modernen Revolutionswesen auf's Bestimmteste unterschieden, und hier sollte nun „die gerechte Nothwehr eines Vaters, der seiner Kinder liebes Haupt vertheidigt, des Heerdes Heiligthum vertheidigt, die heilige Natur rächt'," einer aus bloßer Privatrache verübten Mordthat entgegengesetzt werden. So ist also Tell's That nach beiden Seiten, sowohl der Politik, als des Privatrechts, als sittlich berechtigt dargestellt. Die erste Rechtfertigung zieht sich durch das ganze Stück, die zweite hatte Schiller sich ausdrücklich für die vorletzte Scene aufgespart. Also auch in ihrem letzten Werke hatte sich Schiller's Dichtung noch nicht von sittlich-politischen Rücksichten losgerissen.

Endlich hat man auch, nicht mit Unrecht, den opernartigen Abschluß des Drama's mißbilligt, der dadurch noch mehr geschwächt wird, daß Rudenz und Bertha zuletzt noch in den Vordergrund treten, indem sie sich vor den versammelten Eidgenossen die Hände reichen, „gleichsam", wie ein Kritiker treffend bemerkt, „als wären diese vaterländischen Anstrengungen nur geschehen, um ein liebendes Paar zusammenzugeben." Doch tritt Rudenz selbst sogleich wieder in's Allgemeine zurück, indem er

seine Knechte für frei erklärt, — ein symbolischer Act des, nach Attinghausen's Weissagung, zum Volke sich neigenden Adels, und zugleich die einzige politische Neuerung im Stücke.

Ehe wir zu Schiller's Leben zurückkehren, lassen wir seinem Tell eine Reihe kleinerer Poesieen nachfolgen, die durch seine letzten Jahre zerstreut liegen. Sie sind meist lyrisch-epischer Art, weßhalb wir sie unter dem Namen Romanzen jenem ähnlichen, aber mehr objectiven Genre der Balladen aus dem ersten Lustrum dieser Periode gegenüberstellen. Wie der Charakter der letzteren durch den streng realistischen Wallenstein bestimmt ward, so finden wir unter den hierher gehörigen Producten diejenigen, welche in die Periode der drei Frauentragödien fallen, dem Style dieser Dramen entsprechend, lyrisch, sentimentalisch, ideal. Als der Dichter aber mit seinem Tell zur naiv-objectiven Dichtweise zurückkehrte, trieb dieser Stamm einige besondere Sprossen hervor, denen man ihre Abkunft sogleich ansieht. So zog der jedesmalige große dramatische Strom alle episch lyrischen Bäche an sich.

Die am meisten subjectiven Stücke, die Sehnsucht, der Pilgrim und der Jüngling am Bache eröffnen die Reihe. Sie sprechen in entzückender Klarheit und Reinheit die damalige Gemüthsstimmung des Dichters aus, seine ideale Trauer, die auf dem tiefsten Gegensatze der menschlichen Natur, auf der Fundamentaldifferenz des Realen und Idealen beruhte. Die Sehnsucht, 1801

wahrscheinlich im Juni gedichtet, athmet das Heimweh nach dem „Reiche der Formen und des ästhetischen Scheins,“ nach des „Ideales Reich“, das als ein himmlisches Gebiet geschildert wird, mit grünenden Höhen, welche die Sonne ewig bescheint und labende Luft umfließt, wo Harmonieen klingen, Blumen duften und goldene Früchte glühen, wogegen die Wirklichkeit als ein tiefgelegenes, von kaltem Nebel gedrücktes Thal bezeichnet wird. Es ist eine ideale Sehnsucht, was diese paraboliſche Romanze durchweht; denn „die Dichtkunst hat, erhaben über Alles, was die Wirklichkeit aufstellt, nur das Recht, um das Unendliche zu trauern.“ [1]) Derselbe heilige Schmerz des edelsten Gemüthes spricht sich auch in dem etwas später, 1803, gedichteten Pilgrim aus. Der Charakter der Romanze tritt an diesem Gedichte stärker hervor; da es aber den allgemeinen Gedanken, daß das Ideale unerreichbar sey, in dem Schicksale eines bestimmten Individuums ausdrückt, so hat es zugleich die Form der Parabel. Die bloße Sehnsucht des vorigen Gedichts ist hier in die Thätigkeit des Strebens übergegangen; dort ist Ruhe, hier Bewegung. Der Pilgrim erinnert durch seinen Inhalt an die „Resignation“; aber die elegische Empfindung spricht sich hier in ruhigem Tone und einfacher Form aus. Der Dichter stellt uns mit einigen allgemeinen Zügen die Geschichte seines eigenen innern Lebens dar. In dem dritten Stücke, dem

1) Schiller's W. (Octavausg.), B. 12. S. 252.

Jünglinge am Bache, hat sich das unerreichte Ideal in einer Geliebten verkörpert. Es bildet ein Gegenstück zu „des Mädchens Klage", und ist wie dieses zum Behufe des Theaters verfaßt worden; Schiller dichtete es im Frühjahre 1803 für das übersetzte Lustspiel „der Parasit."

An diese allgemein gehaltenen Bilder subjectiver Seelenstimmungen reihen wir zunächst drei größere Conceptionen, die aus der Ueberlieferung des classischen Alterthums geschöpft, aber romantisch behandelt sind: Hero und Leander, vom Jahre 1801, Kassandra, 1802, und das Siegesfest, 1803 gedichtet.

Der Gegenstand der Dichtung „Hero und Leander" ist in einem ausführlichen erotischen Gedichte des vierten oder fünften Jahrhunderts von einem Grammatiker Musäos behandelt worden, und Ovid hat das Andenken der beiden Liebenden durch zwei Heroiden gefeiert. Unsere wieder ganz dramatisch behandelte Romanze beginnt eigentlich erst mit der neunten Strophe; alles Vorhergehende ist eine kurze Ortsangabe und ein allgemeiner Prolog, den Schiller aber so kunstvoll und lebendig behandelt hat, daß er selbst als ein Gemälde erscheint, und vom Charakter der Hauptscene nicht abweicht. Diese Scene geht vom Abend bis zum nächsten Sonnenaufgang. Sonst in allen größeren Balladen führt der Dichter mehrere Personen in Wechselrede ein, hier steht die Jungfrau einsam auf dem Rande des Felsenthurms, mit dem hoffenden Verlangen, mit der unendlichen Angst, mit der kalten Verzweiflung

ihres Herzens, in der Nacht, dem theilnahmlosen Elemente des Meeres gegenüber; und was sich hier begibt, und was sie spricht und thut, ist der Gegenstand des Gedichtes. Die Grundidee des Ganzen hebt sich am Ende deutlich hervor. Hero und Leander genießen eines Glückes, welches durch zwei Eigenschaften zu dem Besten gehört, was den Sterblichen zu Theil werden kann. Einmal ist ihre Liebe ein Geheimniß, und zweitens wird ihre süße Frucht am Abgrunde des Verderbens gebrochen. Das höchste Glück der Sterblichen ist aber dasjenige, welches „die ernsten Mächte", die verrätherischen, schadenfrohen Schicksalsmächte, die hier in dem Elemente des Meeres so ergreifend verkörpert sind, am schnellsten vernichten. Indem sich Hero ihnen freiwillig unterwirft, erkennt sie, ähnlich wie Thekla im Wallenstein, ihre Macht als ein „Recht" an. Und wie Thekla, folgt sie auch mit dem Gefühle, daß mit ihrer kurzen schönen Liebe ihr Leben beschlossen sey, dem Geliebten in den Tod. Aber nur physisch, nur in der Erscheinungswelt ist die ewige Liebe den Schicksalsmächten preisgegeben. Möge immer die Meeresfluth ihre Leichen als Raub mit sich fortwälzen, ihre Liebe ist gerettet und geborgen. So entläßt uns das Gedicht mit einem erhabenen Gefühle.

Die zweite der oben genannten drei Romanzen, die Kassandra, wurde im Februar 1802 begonnen. Sie behandelt den verhängnißvollen Moment unmittelbar vor dem Tode des Achilles, wo dieser sich mit des Priamus schöner Tochter, Polyxena, vermählen soll. Polyxena's

Schweſter, Kaſſandra, welcher Apoll die Weiſſagekunſt verliehen, entzieht ſich der allgemeinen Feſtfreude, um einſam ihre traurige Sehergabe zu beweinen und ihr gequältes Herz zu erleichtern. Sie ſieht Alles voraus, was kommen wird; ſie weiß, daß dieſe Hochzeitfeier ſich in Tod und Entſetzen auflöſen ſoll; aber ihre Verkündigungen werden verlacht, und ſie kann von der Stadt, von ihrer Familie, von ihrem Geliebten, von ſich ſelbſt das Schickſal, das ſie ſchaut, nicht abwenden. Dieſe Situation iſt ſehr übereinſtimmend mit der Lage der Jungfrau von Orleans, als ſie, von Liebe zu Lionel ergriffen, bei dem Krönungsfeſte allein mit ihrem Schmerze die Einſamkeit ſucht; und Schiller hatte einſt ſogar ſelbſt eine ähnliche, bei den Hoffeſten auf der Solitude, unmittelbar vor ſeiner Flucht, durchlebt. Daß aber mitten in dieſe Freude das Verhängniß hereinbricht, iſt auch eine unſerm Dichter geläufige, liebe Idee. Wir erinnern nur an den Vers des Glockenliedes: „Und das Unglück ſchreitet ſchnell“, und an Thekla's Worte in den Piccolomini, Act 3, Sc. 9. Solche ächt Schiller'ſche Contraſte, die dem Gedichte ſeine reale Grundlage und poetiſche Form geben, ſind noch durch einen eben ſo eigenthümlichen Gehaltsgegenſatz vermehrt, welcher der Träger und Grundton des Ganzen iſt, und der Romanze eine höhere, allgemein menſchliche Beziehung verleiht. Kaſſandra bittet den Apoll, die „traurige Klarheit“, „den blutigen Schein“, d. h. den Blick, durch den ſie das blutige Schickſal vorherſieht, vom Auge zu

nehmen. Nur der Irrthum sey das Leben, und das Wissen sey der Tod, was nichts Anderes heißt, als, nur in der Beschränktheit des Erkennens, nur „in einem fröhlich dunkeln Sinne," im kindlichen Vertrauen und Hoffen, gedeihe das menschliche Leben sowohl in Absicht auf Genuß, als auf ideale Zwecke. Daher verlor Johanna d'Arc durch einen Blick in die Welt ihren Prophetenberuf und den innern Frieden, und unsrer Kassandra ist durch ihre Einsicht in die Zukunft alles Glück geraubt. Und so heißt es auch in der Hymne auf das Glück von den Göttern:

Nicht der Sehende wird von ihrer Erscheinung beseligt,
Ihrer Herrlichkeit Glanz hat nur der Blinde geschaut.

Wir sehen, überall erhebt Schiller, dieser moderne Apostel des Christenthums, den idealen Glauben über das reale Wissen.

Gewissermaßen als eine Fortsetzung und ein Seitenstück zur Kassandra ist die dritte jener Romanzen, das Siegesfest, zu betrachten. Schiller schreibt am 24. Mai 1803, um welche Zeit das Lied wohl gedichtet ist, an Goethe, das Siegesfest sey die Ausführung einer Idee, die ihr Kränzchen[1]) ihm vor anderthalb Jahren gegeben habe, weil alle gesellschaftlichen Lieder, die einen poetischen Stoff behandeln, in den platten Ton der Freimaurerlieder einschlügen. Er habe also gleich in das volle Aehrenfeld der Ilias hineinfallen und sich das holen wollen, was er

[1]) S. Th. 3, S. 288 f.

habe schleppen können. So kehrte Schiller denn auch hier zu derselben Strophenform zurück, die er in jenem ältern Gesellschaftsliede, dem Hymnus an die Freude, angewandt hatte. Die acht ersten Zeilen in jeder Strophe sind meist episch, die folgenden vier eingerückten lyrisch, gleichsam ein Chorgesang in diesem lyrischen Drama, dessen Schauplatz der Strand des Hellespontos ist. Hier, auf den hohen Schiffen sitzend, feiern die siegestrunkenen, mit Beute beladenen Griechen vor der nahen Abfahrt nach der Heimath ihr wildes Fest der Freuden, zu welchem der Wehgesang der gefangenen Troerinnen einen erschütternden Contrast bildet. Eine ganze Reihe griechischer Helden tritt sprechend und handelnd, jeder durchaus seinem Charakter gemäß, auf. Das Ganze culminirt aber in den Worten der Hauptfigur des Gedichtes, der Prophetin Kassandra: „Rauch ist alles ird'sche Wesen" u. s. w., womit sie zum Genusse des Augenblicks ermahnt. Ihr Spruch geht über Alles, was die Anderen gesagt haben, noch hinweg, wie über das ganze Menschenleben. Nur des gottlosen Teukros Wort, daß das Glück aus seiner Tonne die Geschicke blind verstreue, berührt der Seherin Ausspruch, indem es die Uebermacht des Glückes über das Menschliche darthut. Es war bei Schiller Ueberzeugung und Gefühl, daß in den meisten Fällen Verdienst und Glück mit einander im Widerspruche stehen, und aus diesem Glauben wußte er sich, in der Erinnerung an die persönliche Würde, die des Glücks entbehren kann, zu jener mächtigen, überwältigenden

Tragik zu erheben, die uns aus seinen Werken entgegenströmt.

Ueberblicken wir diese drei Frauenromanzen, so ist eine gewisse Analogie mit den gleichzeitigen drei Frauentragödien nicht zu verkennen. Hero mit ihrer sinnlichen Liebesgluth entspricht der Maria Stuart im Drama; Kassandra, die Seherin des Alterthums, und Johanna d'Arc, die Prophetin des Mittelalters, sind dieselben Personen, nur nach den Zeiten verschieden colorirt; und das Siegesfest verkündet dieselbe Hinfälligkeit alles irdischen Wesens, wie die Braut von Messina. In den Frauentragödieen sowohl, als in den Frauenromanzen, ist die Behandlung schon dem Charakter des Weibes gemäß, welches hier überall vortritt, weich und subjectiv, und Verlangen und Sehnsucht sind der Grundton. Dieser subjective Balladenstyl aber nahm augenblicklich einen Umschwung, wie Schiller in das Gebiet des Tell trat. In dem naiv idyllischen Schweizerleben fand seine Seele ein volles Genügen, denn sie sah hier in holder Naturwirklichkeit realisirt, wornach ihr verlangte. So nahmen denn sofort auch seine kleineren Gedichte einen sehnsuchtsfreien, männlichen Charakter an, und das naive Schweizerleben bestimmte nicht allein diese Dichtweise, sondern lieferte ihm auch den Stoff zu drei kleineren Gedichten, den letzten, die seiner Feder entflossen, zu dem Grafen von Habsburg, dem Alpenjäger und dem Bergliede.

Der Graf von Habsburg, 1803 gedichtet, ist aus

der Hauptquelle des Tell, aus Tschudi, genommen. Der Dichter weicht aber von dem Chronisten schon in der Erzählung des Abenteuers,[1]) das dem Grafen mit dem Priester begegnete, in Nebenumständen ab; alles Weitere aber, die ganze Scene in Aachen, das Auftreten des Sängers und dessen Identität mit dem Priester ist ganz seine Erfindung. Wie im Taucher und im Kampfe mit dem Drachen ist das Entlegene mit dem Gegenwärtigen zu einer scenischen Einheit verbunden, wodurch die ganze Ballade wieder die Gestalt eines dramatischen Gemäldes enthält. Außerdem ist hierdurch eine edle That und ihre Belohnung, die Prophezeihung des Priesters und ihre Erfüllung, in eine anschauliche, gleichsam in die Augen springende Verbindung gesetzt und damit die christlich-populäre Grundidee des Ganzen versinnlicht. Wie die Religionsvorstellungen, welche der Begebenheit zu Grunde liegen, ganz rein aus dem Sinne und nach den Worten Tschudi's und aus der Denkweise der Zeit wiedergegeben sind, so ist auch die Hauptidee des Ganzen ein objectiver Volksglaube und von der eigenen Ansicht des Dichters getrennt. Unvermischt gibt uns die Ballade diesen ganzen Inhalt wieder, und das eigenthümliche Verdienst des Dichters besteht nur in dessen kunstvoller Behandlung.

Wenn der Graf von Habsburg im Allgemeinen in dem Geiste und Style des Tell liegt, so knüpfen sich die beiden

---

1) Mitgetheilt in Viehoff's Commentar zu Schiller's Gedichten V, S. 223 f.

Anderen der oben genannten Gedichte an besondere Stellen dieses Dramas an. Dem Alpenjäger, der 1804 (wahrscheinlich Anfangs Juli) für Becker's Taschenbuch gedichtet ward, soll zwar, nach Götzinger, eine Sage des Ormont-Thales im Waadtlande zu Grunde liegen; doch sind die Worte der Mutter ganz aus der Situation der ängstlich besorgten Hedwig im Anfange des dritten Actes genommen, und der Sohn ist ein junger Tell, der auch dann erst seines Lebens recht genießt, „wenn er's sich jeden Tag auf Neu' erbeutet." Das Gedicht versinnlicht uns das maßlose, zerstörungslustige Wüthen des Menschen gegen die Natur, dem endlich diese selbst, unter dem Bilde des Bergesalten, Einhalt thut, indem sie ihre Gebilde gegen seine Willkür und seine Eingriffe in Schutz nimmt. Der Alpenjäger ist unter Schiller's kleineren Gedichten das letzte. Denn das Berglied, welches wir dem Balladenkranze noch beifügen, ist einige Zeit früher entstanden. Schiller schickte dasselbe als „eine kleine poetische Aufgabe zum Dechiffriren" am 26. Januar 1804 an Goethe, und dieser erklärte sich: „Ihr Gedicht ist ein recht artiger Stieg auf den Gotthardt, dem man sonst noch allerlei Deutungen beifügen kann, und ist ein zum Tell sehr geeignetes Lied." Dieses durch Personificationen belebte Landschaftsgemälde ist mit der majestätischen Beschreibung der Gotthardtsstraße am Ende des Tell eng verknüpft. Es ist derselbe Text, nur das eine Mal als Mittel zu einem bestimmten dramatischen Zwecke gebraucht, das andere Mal als Selbstzweck lyrisch behandelt.

Vergleichen wir die späteren Romanzen, die wir hier zusammengestellt haben, mit dem frühern Balladenkranze,[1]) so ist die große Verschiedenheit in die Augen springend. Dort ein mit dem Gedichte innigst verwobenes Grundmotiv, hier ein sich stark hervorhebender, überwiegender Ideengehalt; die früheren Balladen von einer kernhaften höchst kunstvollen und vortrefflichen Form, diese Romanzen, weil der Dichter das Hauptgedicht auf den Inhalt legte, von weit schwächerer Behandlung; kurz jene Balladen ganz so plastisch und objectiv gehalten, wie der Wallenstein, dem sie zur Seite stehen, und diese Romanzen ganz so in subjective Lyrik gezogen, wie die drei gleichzeitigen Dramen, deren Seele sie athmen. Wie aber von der frühern Gruppe zwei Sprößlinge, der Ritter Toggenburg und des Mädchens Klage, in die späteren gehören, so tritt aus dieser ein Gebilde, Rudolph von Habsburg, zu jener erstern Reihe zurück, gleichsam an der Hand des Tell, der sich ja ebenfalls auf's Engste an Wallenstein anschließt.

Und damit sagen wir nun, so wie wir vom Historiker und Philosophen Schiller schon längst Abschied genommen, auch dem lyrischen, didaktischen und epischen Dichter Lebewohl.

---

1) Th. 3, S. 76 ff.

# Dreizehntes Capitel.

**Lebensbezüge im Jahre 1804. Reiſe und Ruf nach Berlin. Ökonomiſche Verhältniſſe. Lebensgewöhnungen. Geburt einer Tochter; Krankheit. Ankunft der Großfürſtin in Weimar. Letzte Arbeiten.**

Ungeachtet Schiller und Herder ſich fern ſtanden und ſich ſelten ſahen, konnte doch aufrichtige Achtung zwiſchen ſolchen Männern nicht fehlen, und der Erſtere empfand es tief und ſchmerzlich, als Herder im December 1803 durch den Tod dem Weimar'ſchen Kreiſe vorzüglicher Männer entriſſen ward. Die Welt, ſagte er, habe an Herder viel verloren, ſein Andenken werde bleiben, und der Denker in ſeinen Schriften reichen Stoff finden.

Zwiſchen hartnäckigem Fortarbeiten an ſeinem Tell, beſtändigem Kränkeln und den durch den verlängerten Aufenthalt der Frau von Stael bewirkten Leiden der Societät ſchlug er ſich die erſten Monate des Jahres 1804 hindurch, innerlich durch Thätigkeit beglückt und durch Goethe's Beifall gehoben, und von Außen doppelt geſtört und geplagt. Sehr beläſtigend waren für ihn die Verſendungen des Tell-Manuſcripts an auswärtige Bühnendirectionen, eine weitläufige Correſpondenz, ſo wie manche zeitraubende ökonomiſche Beſorgungen. Dabei nahm er fortwährend thätigen Antheil am Theater, und beſonders machte er es ſich zum Geſchäft, die Leſe- und Bühnenproben ſeiner eigenen Stücke zu leiten. So fehlte es denn nicht an mannichfaltigen

Beschäftigungen, da namentlich eine würdige Darstellung des Tell Schiller's nächste große Sorge und Arbeit war. Nichts desto weniger bestimmte er sich, bald nach Vollendung dieses Schauspiels für ein neues Drama. Schon am 10. März schrieb er in sein Notizenbuch: „Mich zum Demetrius entschlossen."

Die Ausführung dieses Plans wurde durch eine Reise nach Berlin verschoben, wozu ihn besonders Iffland bewogen haben mochte. Am 26. April fuhr er mit Frau und Kindern von Weimar ab, und traf den andern Tag in Leipzig ein, wo er einige Tage blieb. Ueber Wittenberg und Potsdam wurde hierauf die Fahrt fortgesetzt, und am 1. Mai langten die Reisenden in Berlin an. „Auf dieser Reise," erzählt Frau von Wolzogen, „hatte Schiller den reinsten und höchsten Genuß seines Talents in der begeisterten Anerkennung, die ihm zu Theil wurde. Iffland empfing ihn mit alter, warmer Freundschaft; er hatte Alles vorbereitet, um den dramatischen Genuß zum Höchsten zu steigern, und der Darstellung der Schöpfungen seines Freundes die möglichste Vollkommenheit zu geben." Er sah von seinen Stücken die Braut von Messina, die Jungfrau von Orleans und den Wallenstein. Iffland spielte den Wallenstein mit großem Beifalle, und befriedigte den Dichter besonders im Vortrag der weichen, ahnungsvollen Stellen.

Von allen Seiten beeiferte man sich, ihm den Aufenthalt in Berlin werth und unvergeßlich zu machen. Von

dem größern Publicum hörte er auf den Straßen und im Theater seinen Namen gepriesen und erhoben. Der geniale Prinz Ludwig Ferdinand, der bei Saalfeld sein Heldenblut verspritzte, lud ihn zur Tafel; die hochsinnige Königin Luise ließ sich den gefeierten Dichter vorstellen, und sprach den Wunsch aus, daß er sich an Berlin möchte fesseln lassen. Er erfreute sich des Umgangs mit Hufeland, Bernhardi, Bethmann, dem Professor Ditmar, dem hochgeschätzten Arzte Erhard u. A. An Zelter scheint er erst jetzt nahe gerückt zu seyn, und er wohnte der von ihm geleiteten Singakademie bei. Mit Fichte erneuerte er die locker gewordene Freundschaft.

Nach sechszehntägigem Aufenthalte trat er mit seiner Familie die Rückreise an, und langte am 21. Mai, am Pfingstmontage, wohlbehalten und freudig wieder in Weimar an, wo er, zur Auffrischung seiner Casse, von Cotta eine Sendung von 648 Thalern vorfand. Bald liefen von den Theatern zu Leipzig, Dresden, Mannheim andere Summen für Tell-Manuscripte ein, so daß er Anfangs Juli 1171 Thaler baar in der Schatulle hatte. Bei so reichlichem Einkommen zeigte er sich denn auch, wie immer, freigebig gegen Verwandte und Freunde.

Schon längst waren Verehrer Schiller's mit dem Gedanken umgegangen, ihn nach Berlin zu ziehen. Hatte auch die rücksichtslose Kühnheit seiner früheren Dichtungen manchen hochstehenden Personen Abneigung eingeflößt und ihnen seine Gesinnung verdächtigt, und konnten

ihm auch Viele die Xenien nicht vergessen, in denen sich über Berliner Personalitäten nur herber Tadel findet; so hatte doch die Macht seiner neueren Werke die Gemüther versöhnt und vereinigt; und was seine Werke vielleicht noch zurückließen, bewirkte in Berlin seine liebenswürdige Persönlichkeit. Daher ward denn, vielleicht noch während seiner Anwesenheit in Berlin, der Plan entworfen, ihn für die Hauptstadt dauernd zu gewinnen — ein Plan, der wahrscheinlich von der Königin ausging, oder in ihr die vornehmste Stütze hatte. Der Minister Beyme brachte die Sache mit Eifer in Antrag und zur Entscheidung, während Hufeland, Fichte u. A. das Vorhaben nach Kräften unterstützten. So erging denn ein ehrenvoller Antrag an den Dichter. Durch den König wurde ihm, wenn er sich in Berlin niederlassen wolle, ein Gnadengehalt von 3000 Thalern nebst freiem Gebrauche einer Hofequipage zugesichert. Auch war ihm, wie Frau von Wolzogen berichtet, ein Platz in der Akademie zugedacht, wo er seinen frühern Plan, bei nachlassender Dichterkraft einen deutschen Plutarch zu schreiben, auf's Schönste hätte ausführen können.

Schiller war über den ehrenvollen Ruf sehr gerührt, und wußte den Werth desselben zu schätzen. Aber die Erwägung seiner Kränklichkeit und vielleicht das dunkle Vorgefühl seines nahen Todes, die Rücksicht auf die Wünsche seiner Gattin, und die eigene Zufriedenheit mit seinen socialen Verhältnissen machten ihn bedenklich, in so vorgerücktem

Alter, während es ihn immer nach Süden zog, nun noch weiter nach Norden zu wandern, und sich in ungewohnte, viel künstlichere Zustände zu fügen. Er legte seinem Herzoge am 5. Juni die Sache mit dem Bemerken vor, daß es sein Wunsch wäre, in Weimar zu bleiben, wenn sein Gehalt in etwa erhöht werden könnte. Carl August, über seinen Entschluß höchlich erfreut, sagte ihm in einem huldreichen Schreiben eine Zulage von 400 Thalern zu. Demnach lehnte Schiller den Ruf nach Berlin ab, indem er dem Fürstenhause treu blieb, welches den unverwelklichen Ruhm hat, den armen Flüchtling zuerst aufgenommen und ihn fortwährend unterstützt und geehrt zu haben.

So hatte denn Schiller jetzt eine fixe Einnahme von 800 Thalern. Ein Schauspiel, welches er alljährlich zu schreiben gedachte, konnte er auf 670 Thaler ansetzen; und außerdem brachten ihm die neuen Auflagen seiner Schriften, und namentlich sein bei Cotta damals erscheinendes Theater, ansehnliche Summen ein. Er konnte daher vergnügt seinem Freunde Humboldt melden, daß ihn der Herzog in den Stand gesetzt, mit Aisance in Weimar zu leben, wenn gleich seine Haushaltung jährlich, ohne die Wohnung, ihm 1300 Thaler kostete, wovon 160 Thaler allein auf den Wein gerechnet waren.

Von einigen seiner Lebensbeschreiber wird berichtet, daß er beim Arbeiten immer geistige Getränke genossen habe. Döring, dem Carlyle auch hier nacherzählt, will wissen: wer ihn von einem Gartenhäuschen bei Jena

gegenüberliegenden Anhöhe belauscht habe, der habe gesehen, wie er bald laut sprechend auf und nieder gegangen sey, bald sich wieder in seinen Sessel geworfen und geschrieben, indem er zuweilen häufiger aus dem neben ihm stehenden Pokale getrunken.[1]) Dagegen sagt Frau von Wolzogen: „Beim Schreiben trank er nie Wein, oft Kaffee, welcher ermunternd auf ihn wirkte.“ Goethe setzt jenes weit verbreitete Gerücht auf den rechten Thatbestand zurück. „Schiller hat nie viel getrunken,“ sagt er, „es war sehr mäßig; aber in Augenblicken körperlicher Schwäche suchte er seine Kräfte durch etwas Liqueur oder ähnliches Spirituoses zu steigern. Dieß aber zehrte an seiner Gesundheit und war auch den Productionen selbst schädlich.“

Auch eine andere Sage, daß er immer oder am liebsten Nachts gearbeitet, daß er im Winter bis Morgens früh um vier oder fünf, im Sommer bis gegen drei am Schreibtische gesessen, und bis zehn Uhr Morgens oder zum Mittage geschlafen, die übrigen Tagesstunden aber müßig oder in geselligem Verkehre zugebracht habe, ist wenigstens für sein letztes Lebens-Decennium sehr zu beschränken.“ Man fand in dem Leben des großen Dichters so wenig Poetisches und Außerordentliches, daß man ihn wenigstens zum regelmäßigen Nachtwacher machen zu müssen glaubte. Aber gerade das Unregelmäßige war das Charakteristische seiner

1) Vergl. Böttiger's literar. Zustände und Zeitgenossen, B. 1, S. 63.

äußern Lebensweise. Daß er oft spät aufstand, und gern Abends arbeitete, ist nicht zu bezweifeln — ja, sein ältester Sohn erzählte mir, daß er einmal, von Anstrengung erschöpft, den ganzen Tag und die folgende Nacht ununterbrochen fortgeschlafen habe. Gewöhnlich aber dichtete er nicht in oder nach der Geisterstunde. Frau von Wolzogen sagt nur, er habe dazumal, in seinem Gartenhause zu Jena, während der Sommermonate oft bis tief in die Nacht gearbeitet. Auf seinen dortigen Aufenthalt sind auch Goethe's Worte im Epilog zur Glocke zu beschränken:

Dort, sich und uns zu köstlichem Gewinne,
Verwechselt er die Zeiten wundersam,
Begegnet so, im Würdigsten beschäftigt,
Der Dämmerung, der Nacht, die uns entkräftigt.

Von Allem, was zur bestimmten Zeit geschehen mußte, war Schiller ein geschworener Feind. Er wollte seine Freiheit durch keinen äußern Zwang beschränken lassen. In Jena setzte er seine Collegien bisweilen mit der Erklärung aus, es sey ihm unmöglich, jetzt zu lesen, und trug dann denselben Gegenstand Goethe'n Abends im Gespräche vor. Sein häusliches Leben hatte hierdurch eine ganz eigenthümliche Gestalt. Er konnte wenig im Kreise der Seinigen seyn. Sein ältester Sohn erzählt, wenn er zuweilen in seinem hellen Schlafrocke, mit seinem lichten Haare und freundlichen Gesichte in die Kinderstube trat, sey er in seiner großen Gestalt den Kindern wie eine Lichterscheinung

vorgekommen. Wie er in seinen Dichtungen mehr die erhabene Seite seines Charakters ausprägte, so ließ er in seinem nächsten Umgange, in seiner Familie die ganze Liebenswürdigkeit seines Herzens hervortreten.

Seit seiner Rückkunft aus Berlin konnte er, wie es ihm nach jeder längern Zerstreuung zu geschehen pflegte, einige Zeit zu keinem Arbeiten mehr kommen. Dazu gesellte sich bald ein störendes häusliches Ereigniß. Die Niederkunft seiner Frau stand bevor, und da diese zu dem Arzt Starke ein ausschließendes Vertrauen hegte, so ging Schiller am 19. Juli mit ihr und den Kindern nach Jena. Bei einer Spazierfahrt durch das freundliche Dornburger Thal war er für die kühlen Abendstunden zu leicht gekleidet, und zog sich eine Erkältung zu. Die heftigsten Schmerzen im Unterleibe quälten ihn mehrere Tage. Während er so im obern Zimmer bitter litt, und sich ängstlich mit dem Gedanken an die Niederkunft seiner Frau beschäftigte, erfolgte diese leicht und glücklich. Die neugeborene Tochter wurde ihm auf sein Zimmer gebracht, und er empfing sie mit der lebhaftesten Freude. Er erholte sich wieder von dem neuen Anfalle, und erheiterte sich im Umgange mit den alten treuen Jenenser Freunden, denen sich Johann Heinrich Voß und der Graf Geßler beigesellt hatten. Des überstandenen Uebels wurde nicht mehr gedacht; aber eine große Schwäche war zurückgeblieben, und Schiller's ganzer Zustand war bedenklicher geworden.

Am 7. August wurde sein Töchterchen getauft und

erhielt den Namen Emilie Henriette Luise. Unter den Pathen waren die Fürstin von Schwarzburg-Rudolstadt und Sondershausen, die Princessin von Weimar, der Graf Geßler und Johann Heinrich Voß. Die Taufrede hielt Marezoll.

Auch nach seiner Rückkehr nach Weimar ging es ihm noch nicht gut. Erst am 11. October fühlte er sich besser, und meinte nun ziemlich im alten Geleise zu seyn. Die Ankunft der jungen Erbprincessin, der Großfürstin von Rußland, stand bevor. Da ging Goethe unsern Dichter an, zum Empfange derselben im Theater, ein Vorspiel zu verfertigen, zu dessen eigener Abfassung er sich selbst nicht disponirt fühlte. Schiller gab Goethe's freundschaftlichem Dringen ungern, zögernd nach, weil bei ihm Alles aus ihm selbst kommen mußte, und Gelegenheitsgedichte, welche keine tieferen Wurzeln in dem Geistesgange ihres Verfassers hatten, seiner Muse fremd waren. Doch war die Ankunft der neuvermählten liebenswürdigen nordischen Kaiserstochter ein Stoff und eine Situation, die er nach seinen großen und liebsten Ideen symbolisch behandeln konnte. Und so entstand denn, innerhalb weniger Tage (vom 4. bis zum 8. November), eine der freundlichsten, schönsten Productionen des Schiller'schen Genius: „Die Huldigung der Künste."

Diese Dichtung enthält Schiller's reifste Grundansichten über Kunst und Poesie; es ist sein ästhetisches Testament, wie das Lehrgedicht „Die Künstler," der Vorläufer seiner

neuen Dichtungen. Die Krone des Ganzen ist die Idee, daß sich die Künste der Fürstin als höchster Ersatz darbieten für Manches, was ihr die neuen, kleineren Verhältnisse nicht gewähren können. Und da schildert denn zuerst der Kunstgenius den Werth der Künste überhaupt, und dann der Reihe nach jede einzelne Kunst sich selbst, immer mit zarter Beziehung auf die Gefeierte und ihre Familie, und zuletzt erklären sie einmüthig, daß sie alle ihren Wünschen zu Gebote stehen. Diese Idee war eben so passend für das deutsche Athen, als der Weltanschauung Schiller's angemessen, wonach die Künste den Palast und den Altar schmücken, alle Menschenwerke krönen und alles Glück vollenden. Hatte doch der Dichter schon im Liede „An die Freunde" für die engen Verhältnisse in Weimar als Gegengewicht die Schauspielkunst und das Phantasiereich ästhetischer Formen in die Wagschale gelegt. Es verdient bei unserm Festgedichte bemerkt zu werden, daß die dramatische und die lyrische Richtung, welche Schiller bisher getrennt verfolgt hatte, hier in einander schlugen. Wie er im Tell die Geschichte symbolisch behandelte, so brachte er hier seine Ideen in eine dramatische Form. Nicht leicht eine andere Dichtung ist so sehr mit allgemeinen Sentenzen geschmückt, die aber nicht auffallend sind, weil das Ganze sich im Idealen hält, und die Handlung selbst nur eine Einkleidung der Gedanken des Dichters ist. „Ein schöneres, poetischer erfundenes und ausgeführtes Gelegenheitsgedicht," urtheilt Bouterweck mit Recht, „ist wohl noch nie auf das deutsche

Theater gebracht worden. So hat ein Dichter, der mit philosophischer Geistesgröße immer das Ganze des Lebens und die Bestimmung des Menschen im Auge behielt, von der Welt Abschied genommen, die ihn nie zu lieben und zu bewundern aufhören wird, so lange nicht der letzte Funke des Sinnes für das Große und Schöne in der Brust derer erlöschen wird, die es durch das Organ der deutschen Sprache zu empfinden vermögen."

Dem letzten Originalwerke folgte noch die Uebertragung der Racine'schen Phädra und der unvollendet gebliebene Demetrius.

Die Uebertragung der Phädra ist als ein Seitenstück zu Goethe's Mahomed anzusehen, und aus dem gleichen Streben hervorgegangen, der einbrechenden Kunstanarchie durch die französische Regelmäßigkeit und gebundene Strenge einen Damm entgegenzusetzen. Sie ist durch jenes Schutzgedicht an Goethe, als er den Mahomed auf die Bühne brachte, zum Voraus gerechtfertigt. In den schlimmen Decembertagen, wo es Schiller'n wieder schlecht ging, griff er, einer größern Anstrengung nicht gewachsen, zu dieser Arbeit. „Ich bin jetzt recht froh," schrieb er an Goethe, „daß ich den Entschluß gefaßt und ausgeführt habe, mich mit einer Uebersetzung zu beschäftigen. So ist doch aus diesen Tagen des Elends wenigstens etwas entsprungen, und ich habe indessen doch gelebt und gehandelt." Am 17. December ward die Uebersetzung begonnen, und am 14. Januar 1805 war sie schon fertig. Am 20. Januar war

Leſeprobe und am vorletzten deſſelben Monats, als am Geburtstage der regierenden Herzogin, wurde die nationaliſirte Fremde auf der Bühne vorgeſtellt.

Als Schiller bald nachher ſein Werk für den Druck revidirte, bat er den Herzog Carl Auguſt, der ſich, als entſchiedener Freund der franzöſiſchen Literatur, für die Ueberſetzung höchlich intereſſirte, um ſeine Bemerkungen über Metrik und Wohllaut, und der gebildete, feinſinnige Fürſt theilte ihm einen ganzen Bogen ſolcher Bemerkungen mit, von denen viele von Schiller benutzt wurden. Der Herzog überſandte ſie mit einem Schreiben, das mit den Worten beginnt: „Nur Ihre Aufforderung konnte mir die Dreiſtigkeit geben, die Bemerkungen niederzuſchreiben, die Sie der Feinheit meines Gehörs zutrauten: ich ſchicke Ihnen hier das Reſultat und wünſche, daß Sie es nachſichtig aufnehmen mögen.“

Schiller hat in der Ueberſetzung eine ſo große Treue bewahrt, als man einem ſo ſelbſtkräftigen Geiſte nur zumuthen durfte. In der Oekonomie der Sceneneintheilung und dergleichen hat er ſich durchaus keine Aenderungen erlaubt. Im Uebrigen mußte, da die Ueberſetzung auf der Bühne erſcheinen ſollte, dem Wohlklange und der vollkommenen Uebereinſtimmung mit unſerm Idiom jede andere Rückſicht weichen. Bequemlichkeit war es nicht, wenn er bisweilen weiter vom Original abwich. Dieß ſieht man ſchon daraus, daß er in raſchen, kurzen Wechſelreden, wo dem Ueberſetzer die Treue am ſchwerſten wird, weil er mit

der jedesmaligen Phrase auf einen bestimmten Raum gebannt ist, sich am knappsten an's Original hielt. In längeren Reden dagegen schaltete er mitunter freier. Den größten Fleiß in Beziehung auf Wohllaut hat er auf jenen berühmten Bericht des Theramenes in der vorletzten Scene verwandt, wo die Sprache nichts von dem Flusse und der Kraft eines trefflichen Originals vermissen läßt. Ueberhaupt möchte von allen Schiller'schen Uebersetzungen diese letzte die gelungenste und beste seyn.

Seit dem Frühjahre 1804 lebte Heinrich Voß, der Sohn des berühmten Johann Heinrich, als Gymnasiallehrer in Weimar, und hatte seiner tüchtigen Sprachkenntnisse, besonders aber seiner Herzensgüte wegen bei Goethe und Schiller die freundlichste Aufnahme gefunden. Letzterer trug ihm eine Bearbeitung von Shakspeare's Othello für das Weimar'sche Theater auf, die ihm zu Anfange des Jahres 1805 vorgelegt werden konnte. Sie gingen, wie Voß erzählt, nachher gemeinschaftlich das Ganze durch, und Schiller verkürzte und änderte Vieles im Ganzen und Einzelnen, bis es die Gestalt erhielt, worin es später aufgeführt wurde und gedruckt erschien. Einige Proben dieser Aenderungen sind öffentlich mitgetheilt worden. [1]) Durchläuft man das noch erhaltene Voß'sche Manuscript mit den Verbesserungen von Schiller's eigener

---

[1]) S. meine Supplem. zu Sch's. W., B. 3, S. 293 ff.

Hand, so ist es eine Lust und höchst belehrend, im Einzelnen anzuschauen, mit welch' großartigem Kunstverstande und welcher in's Detail gehenden Sorgfalt Schiller strich und umänderte, und mit wie großer Einsicht, Gewandtheit und Kraft er auch in Fällen, wo er sich gewiß nicht viel Zeit nahm, und keine große Ueberlegung aufwandte, die Sprache zu handhaben wußte.

Man erkennt die durchgängige Größe, Reife und Universalität des unvergleichlichen Mannes auch aus den dramatischen Entwürfen und Fragmenten, die er uns hinterlassen hat. Des Plans, den Tod des Themistokles als Tragödie zu bearbeiten, ist schon früher gedacht worden. Länger und tiefer beschäftigte ihn die gigantische Idee, die ganze Wirksamkeit der Pariser Policei, und damit verbunden alle Zustände und Gebrechen des Mittelpunctes der europäischen Civilisation poetisch zu beleben und dramatisch zu gestalten. Eine ungeheure Masse von Handlungen, Vorfällen, Personen, Ansichten sollte in das Schauspiel aufgenommen, an einen leitenden Faden, wie an eine Schnur, gereiht, und unter die Einheit der Policei gestellt werden, welche, gleichsam als geheimnißvolle Schwester des Schicksals, den Impuls geben und zuletzt die Entwickelung bringen sollte. Wie wir epische und lyrische culturhistorische Gedichte von Schiller kennen gelernt haben, so hätte dieses Schauspiel ein dramatisches Culturgemälde gegeben, und gegen jenes früher erwähnte

Schauspiel auf der einsamen, abgelegenen Insel den Gegenpol gebildet. [1])

Schiller mochte sich bald überzeugen, daß eine so ungeheure Masse ein Drama, ja jedes Kunstwerk überstieg, und so legte er sich denn in diesem Kreise einen kleinern, möglichen Plan zurecht, den eines Situations- und Personenstücks, das er „die Kinder des Hauses" zu benennen gedachte. Körner hat den noch nicht zu völliger Klarheit durchgearbeiteten Inhalt und Gang der Geschichte aus Schiller's Nachlaß bekannt gemacht. [2]) Es liegt etwas tief Verhängnißvolles darin, daß der Held dieses Schauspiels, Narbonne, ein sicherer und mächtiger Bösewicht, selbst das Räderwerk der Nemesis in Bewegung setzt, und es nun nicht mehr zu hemmen im Stande ist, bis es ihm sein Todesloos bereitet hat. Das Schicksal ist hier in die Handlung selbst hineingearbeitet und durchweg durch natürliche und menschliche Leidenschaften motivirt. Dabei tritt, wie im Sophokleischen Oedipus und in der Braut von Messina, schrittweise ein furchtbares Geheimniß an den Tag. Auch die Charaktere würden sich, nach Schiller's Andeutungen, höchst interessant und bedeutungsvoll gestaltet haben. — Wann Schiller diese Idee zuerst aufgriff und ausbildete,

---

[1]) Das Nähere in meinen Supplem. zu Sch's. W. III, 240 ff.
[2]) Einige Zusätze dazu s. in meinen Supplem. zu Sch's. W. III, 247 ff.

läßt sich nicht genau angeben. Sicher fällt sie aber in seine letzte Lebenszeit. In seinem Kalender findet sich unter dem 24. Januar 1805 die Notiz: „Heute an die Kinder des Hauses gegangen.“ Aber dieser fruchtbare Plan wurde einstweilen zurückgelegt, weil der Demetrius das Uebergewicht bekam.

Bekanntlich war der Demetrius Schiller's letzte Arbeit, mit welcher er beschäftigt war, als der Engel des Todes den freiesten Geist in das Land der ewigen Freiheit führte, und dem endlos ringenden die ewige Ruhe brachte. Schon bei Beendigung des Tell trug er diesen Plan im Sinne. Am 10. März 1804 schrieb er in sein Tagebuch: „mich zum Demetrius entschlossen,“ kehrte aber erst in der zweiten Hälfte Januars 1805 ernstlich zu dieser Idee zurück.

Ohne Zweifel ist Schiller durch die Vermählung des Erbprinzen mit der edlen Kaisertochter auf das Sujet des Demetrius geführt worden. Sonst wäre er bei dem verwandten Warbeck stehen geblieben. Aber erst jene Verbindung und der Aufenthalt seines Schwagers Wolzogen am kaiserlichen Hofe in Petersburg wandte seine Gedanken dem Norden und der russischen Geschichte zu. So geschah es denn, daß seine Dichtung auch in geographischer Beziehung eine gewisse Universalität behauptet. In allen Ländern erbaute er sich Denkmale seines Ruhmes!

Wenn man, was sich an Vorstudien, Entwürfen und

Fragmenten vom Demetrius erhalten hat,[1]) aufmerksam betrachtet, so gewinnt man die Ueberzeugung, daß dieses Drama, wenn es vollendet worden wäre, durch geheimnißvolles, wunderbares Spiel des Schicksals, durch Mannichfaltigkeit und Pracht der Situationen, durch Reichthum der Begebenheiten und Charaktere, alle früheren Stücke übertroffen hätte.

Fanden wir im Wallenstein das Schicksal nur künstlich und mühsam durch Reflexion und Worte mit der Handlung verknüpft, so lag im Demetrius das Verhängnißvolle in dem Herzen der Haupthandlung selbst, und hätte sich überwältigend dargestellt, ohne daß vom Schicksale auch nur die Rede zu seyn brauchte. Auch in der Braut von Messina steht das Schicksal als eine abgesonderte Macht hinter den Coulissen, im Demetrius dagegen sollte Alles durch eine anschauliche Darstellung des Locals, der Entstehungsweise, der Umstände durchaus natürlich motivirt und vor dem Verstande gerechtfertigt werden.[2]) Das übernatürliche Princip ging, ohne an tragischem Pathos zu verlieren, ganz in das Natürliche über; denn es senkte sich so tief in die Abgründe des Seelenlebens, als es hoch von himmlischen Höhen herabstieg. Das ist also in dieser Tragödie Schiller's Fortgang und zugleich ihr Charakteristisches,

---

1) Theils in Schiller's sämmtlichen Werken, theils in meinen Supplementen dazu (III, 301—347) mitgetheilt.

2) S. meine Supplem. zu Sch's. W., III, 308.

daß er auf dem zuerst mit dem Tell betretenen, natürlich menschlichen und objectiv geschichtlichen Felde, welches er bei längerem Leben wohl nie wieder verlassen haben würde, fortschritt, — denn das Drama stellt uns den anarchischen Wendepunct der russischen Geschichte mit einer herzerhebenden Aussicht in die Zukunft dar — daß er aber in diesem modernen Genre und Geiste eine Fabel und einen Charakter ergriff und ausführen wollte, die in sich selbst verhängnißvoller und tragischer sind, als alles seit dem Wallenstein Dargestellte.

Um noch einige andere Vorzüge anzuführen, wodurch sich diese Tragödie ausgezeichnet hätte, so überbietet die Krakauer Reichstagsscene an Großartigkeit und dramatischer Bewegung die Rütliversammlung eben so sehr, als das ganze Drama das Schweizergemälde an Mannichfaltigkeit, Majestät und Tiefe. Zu solchen öffentlichen Volkshandlungen war der Schiller'sche Genius wie geschaffen. Auch wäre Demetrius in noch höherem Grade eine objectiv gehaltene Tragödie geworden, als Tell, der nicht frei von subjectiven Figuren und Rücksichten ist. Welche gründliche Studien er für das neue Stück machte, sieht man aus den in meinen Supplementen zu Schiller's Werken mitgetheilten Vorarbeiten. Legte er sich doch sogar zum Behufe seines Schauspiels eine Sammlung russischer Sprüchwörter an. Das polnische, russische und Kosakenwesen, das Land und Klima — Alles sollte zur lebendigsten Anschauung gebracht werden. An interessanten, erschütternden Situationen wäre

das Schauspiel reich geworden, und alles Extreme würde der Dichter vermieden haben. Selbst der argwöhnische, rachsüchtige und grausame Boris „ist dem Lande gegenüber ein schätzbarer Fürst, ein wahrer Vater des Volks.“ Neben dem Haupthelden, dem Boris, dem Romanow und vielen andern ausgezeichneten Männercharakteren wären uns in Marina, Marfa, Arinia höchst anziehende Frauenfiguren vorgeführt worden — eine Mannichfaltigkeit beiderlei Geschlechts, wie nicht leicht in einem andern Schiller'schen Drama. Die klar sehende, hochfahrende Marina ist eine Natur von tragischer Größe, und wegen ihrer Jugendreize ungleich liebenswürdiger, als die gleich kalte und herrschsüchtige Gräfin Terzky. Sie ist, was die Realität betrifft, die Seele der Unternehmung, während Demetrius nur die ideale Potenz derselben ist. Ihren Charakter sprechen die Worte aus:

O unschmackhafte Wiederkehr des Alten!
Langweilige Dasselbigkeit des Daseyns!
Lohnt sich's der Müh', zu hoffen und zu streben?
Die Liebe oder Größe muß es seyn,
Sonst alles And're ist mir gleich gemein.

Eine ganz neue Figur ist die Czaarin Marfa. Ihren bodenlosen Gram, der keinen Ersatz annehmen will für's Unersetzliche, und dann, bei der Nachricht, daß ihr Sohn noch lebe, ihr hervorbrechendes Muttergefühl hat Schiller mit einer solchen Macht und Wahrheit geschildert, daß ihm vielleicht an dieser Schilderung das Herz brach.

Denn der Monolog der Marfa iſt das Letzte, was er geſchrieben hat. Man fand nach ſeinem Tode das Manuſcript deſſelben auf ſeinem Schreibtiſche, die Feder, mit welcher er zuletzt geſchrieben, daneben. [1])

So endigte er mit der Tragödie, mit welcher er als Jüngling ſeine literariſche Laufbahn begonnen hatte, indem er ſeine Beſtimmung eben ſo treu als ruhmvoll erfüllte. Denn ſeine eigentliche Beſtimmung war die Tragödie, und alles Andere, was er Herrliches leiſtete, doch nur ein Rückkehren zu dieſem Ziele, ein Gerüſte für dieſen Bau, oder eine Schale, die ſich um dieſen innerſten Kern bildete. Aber er ſtellte auch in ſeinem eigenen Leben eine erhabene Tragödie dar. Denn in beſtändigem Kampfe mit Druck, Armuth oder Krankheit bewahrte er eine ſtandhafte, unbefleckte und dem Höchſten ſtets nachringende Seele, und wurde auf dem Sonnengipfel der Kunſt, und, wie ſeine letzten Arbeiten ſeit Tell beweiſen, in der vollſten Geſundheit des Geiſtes hinweggerafft. Schwerlich hat einer der Heroen, die er darſtellt, die ewige Freiheit des Menſchengeiſtes auf der Bühne ſo beſtätigt, wie er im Leben.

---

1) Ernſt von Schiller hat dieſe Feder der Bibliothek zu Trier p rotocollariſch übergeben.

## Vierzehntes Capitel.

**Schiller's letzte Lebenstage und Tod. Weltantheil. Goethe's Trauer.**

Seit dem letzten Krankheitsanfalle in Jena hatten Schiller's physische Kräfte bedeutend abgenommen. Seine Gesichtsfarbe hatte sich geändert und fiel in's Graue, so daß die Freunde oft erschracken; sein fester, aufrechter Gang wurde unsicher und seine Haltung fing an, sich zu senken. Denn bisher war man gewohnt, die hohe Gestalt — er war der größte Mann in Weimar, sechs Fuß zwei Zoll hoch — mit der breiten Brust und dem stolz emporgerichteten, etwas nach einer Seite sich neigenden Haupte, sichern militairischen Schrittes, einherwandeln zu sehen, wobei er den Stock mit der Rechten zu schwenken pflegte.

Sein Gang hatte gewöhnlich etwas Nachlässiges, aber bei innerer Bewegung wurde sein Schritt fester. Lavater sagte zu Schiller's Gattin bei seinem Besuche in Jena: „Ich habe mir Ihren Herrn ganz anders gedacht. Jede Muskel seines Gesichts drückt Delicatesse aus.“ Ganz eigenthümlich war die Weise, wie er arbeitete. Beim Schreiben saß er selten, sondern er lehnte sich, auf seinen linken Arm gestützt, über den Tisch, so daß der Rand des Tisches ihn in die linke Seite drückte, was seiner Gesundheit sehr nachtheilig war.

Um diese wieder herzustellen, kaufte er sich in dem letzten Winter seines Lebens von einem Freunde ein Pferd,

und freute sich, es im nächsten Frühjahre besteigen zu können. Schon früher, in Jena, hatte er sich ein Pferd gehalten, es aber der Kosten wegen bald wieder veräußert. Er war kein eleganter, aber ein kühner Reiter. Während seines Aufenthaltes bei Rudolstadt übten er und sein Freund von Gleichen bisweilen den jugendlichen Muthwillen, auf einer langen Ebene dicht neben einander so, daß einer den andern mit seinem Arme fest umfaßt hielt, im stärksten Galoppe dahin zu fliegen.

Der Winter war äußerst heftig, so daß Schiller in dieser gefährlichen, in dieser furchtbar angreifenden Zeit, wie er sie nennt, sich nicht erholen, und zu einer neuen, großen Originalproduction keine Kräfte gewinnen konnte. In der Mitte Januar 1805 erkrankte er und Goethe ungefähr zu derselben Zeit. „Einen anhaltenden Katarrh hatte er schon längst," schreibt seine Gemahlin an ihren Freund Fischenich, „aber jetzt bekam er einen Anfall katarrhalischen Nervenfiebers." Auch seine Kinder bekamen bald alle die Windblattern, wobei besonders die kleine Emilie viel auszustehen hatte. „Leider geht's uns allen schlecht," schreibt er den 14. Januar an Goethe, „und der ist noch am besten daran, der, durch die Noth gezwungen, sich mit dem Kranksein nach und nach hat vertragen lernen." Er freute sich nur, daß es mit seinen lieben Kindern ohne böse Zufälle ablief. Der gute Heinrich Voß, welcher Schiller'n auch schon früher regelmäßig besuchte, war dienstfertig zur Hand, wich, seine Schulstunden

ausgenommen, nicht von seiner Seite, und wachte bei ihm. Er litt, wie Voß erzählt, an heftigen Schmerzen in den Eingeweiden und Obstructionen. Häufiges Fasten erschöpfte ihn noch mehr, aber dessen ungeachtet war er heiter und sogar fröhlich beim geringsten Anlasse. Schnell war er getröstet, so oft eines seiner Kinder kam, besonders wenn sein jüngstes gebracht wurde. Wenn er einmal aufstand, um im Zimmer auf- und abzugehen, griff ihm Voß unter die Arme. Er fragte, ob er denn wirklich so hinfällig wäre, ging an den Tisch, putzte das Licht und rief nun scherzend aus: „Voß, ich bin nicht matt; ich habe das Licht mit steifem Arme putzen können.“ Gegen Mitternacht wurde er unruhiger, und bat die Gattin, sich zu entfernen. Als sie zögerte, wiederholte er dringender, dann mit Heftigkeit seinen Wunsch. Kaum war die Frau die Treppe hinunter, so sank Schiller bewußtlos in Voßens Arme. Aus Schonung hatte er die herannahende Ohnmacht zurückgehalten, welche nun um so heftiger hereinbrach. Voß rieb Brust und Schläfe, und als er ins Bewußtseyn zurückgekehrt war, fragte er sogleich: „Hat meine Frau etwas gemerkt? — Habe ich auch verwirrt gesprochen?“ — Als ihm Beides mit Nein beantwortet wurde, und er sich wieder ein wenig erholt hatte, kehrte schnell seine gutmüthige Laune zurück.

An einem folgenden Abende wollte er durchaus nicht, daß Voß bei ihm wache, ungeachtet er es ihm den Tag vorher erlaubt hatte. Endlich erfährt Voß, die Maskerade

sey daran Schuld, und Schiller wollte ihm, dem fleißigen Redoutenbesucher, die Freude nicht rauben. Diese Liebe rührt ihn bis zu Thränen. „Mein bester Hofrath," sagt er, „Sie wissen nicht, welch' ein Vergnügen es für mich ist, bei Ihnen zu wachen." Als Schiller solchen guten Willen des jungen Mannes gewahr wird, reicht er ihm freundlich die Hand, und läßt ihn bei sich bleiben, und nun fängt er sogleich wieder an zu scherzen. „Sie hätten," sagt er, „nur auf die Maskerade gehen sollen, vielleicht wäre ich Ihnen nachgeschlichen." Und nach einer kleinen Pause fügte er lächelnd hinzu: „Nicht wahr? dann würden Sie doch erschrecken und glauben, ich sey gestorben, und es sey mein Geist, der Sie heimsuchte." Voß mußte diese Nacht durchaus eine Pfeife bei ihm rauchen, und sich so setzen, daß Schiller wenigstens den Dampf davon kostete, und so den Vorschmack seiner Gesundheit einathmete. Schiller pflegte von Zeit zu Zeit eine Pfeife Tabak zu rauchen, obgleich das Tabakschnupfen ihm ein noch viel größeres Bedürfniß war. „An dem Manne ist Alles liebenswürdig," sagte ein Verehrer, „selbst sein Schnupftabaksfleckchen unter der Nase kleidet ihn wohl." Er hatte nämlich vom immerwährenden Gebrauche des Schnupftabaks häufig solch ein Fleckchen. Was mit solchen Angewöhnungen nicht immer vereinigt ist, alle Unsauberkeit in Kleidung und Umgebung war ihm zuwider, und auf seinem Studirzimmer mußte alles geordnet und sauber

seyn und ein freundliches Ansehen haben. Er liebte Blumen um sich, und hatte vor allen die Lilien gern.

Schiller erholte sich wieder von jenem Anfalle im Januar und besuchte Goethe'n, den sein Uebelbefinden noch immer an die Stube hielt. Die Freunde umarmten sich lange und stumm, und knüpften dann schnell eine erheiternde geistige Unterhaltung an, ohne daß Einer des Andern Krankheit erwähnte, und sie ihr gegenseitiges Elend durch die Rede verlängerten. Wie herzlich sie fortwährend zu einander standen, zeigen auch jene herrlichen Verse, die Schiller Goethe's Sohne in's Stammbuch schrieb, und welche mit Beziehung auf die Zuneigung des jungen Goethe und des Carl Schiller sich so endigen:

„Und das herzliche Band der Wechselneigung und Treue,
Das die Söhne verknüpft, binde die Väter noch fort."

Schiller hatte sich vielleicht durch zu frühes Ausgehen verdorben. Er mußte wenigstens schon am 9. Februar in seinem Notizenkalender einen neuen Fieberanfall anmerken, welcher sich am eilften in der Nacht wiederholte; es sah in seinem Hause noch immer „wie im Lazareth aus." Er soll auch Blut gespieen haben.

Damals war es zuerst, wo dem rüstigsten Geiste in einzelnen Momenten der Muth sank. „Es ist mir erfreulich," schrieb er am 22. Februar an Goethe, „wieder ein Paar Zeilen Ihrer Hand zu sehen, und es belebt wieder meinen Glauben, daß die alten Zeiten zurück kommen können,

woran ich manchmal ganz verzage. Die zwei harten Stöße, die ich nun in einem Zeitraume von sieben Monaten auszustehen gehabt, haben mich bis auf die Wurzeln erschüttert, und ich werde Mühe haben, mich zu erholen. Zwar mein jetziger Anfall scheint nur die allgemeine epidemische Ursache gehabt zu haben, aber das Fieber war so stark, und hat mich in einem schon so geschwächten Zustande überfallen, daß mir eben so zu Muthe ist, als wenn ich aus der schwersten Krankheit erstünde, und besonders habe ich Mühe, eine gewisse Muthlosigkeit zu bekämpfen, die das schlimmste Uebel in meinen Umständen ist. Möge es sich täglich und stündlich mit Ihnen bessern, und mit mir auch, daß wir uns bald mit Freuden wieder sehen."

Merkwürdig ist es, daß gerade in dieser Zeit sich Schiller's Phantasie in den mannichfaltigsten, weitesten Reisen erging. Während er, wie er von Attinghausen sagt, in stets engerm Kreise sich dem engsten und letzten, wo alles Leben still steht, langsam zubewegte, spottete sein Geist gleichsam der physischen Nothwendigkeit. Ihn verlangte, die Schweiz zu sehen, und die Heimath Tell's mit seiner Schilderung zu vergleichen; aber als die Seinigen nun, auf diesen oft wiederkehrenden Wunsch eingehend, Plane entwarfen, sprach er mehrmals: „Alle Projecte, die Ihr für mich macht, laßt nur nicht über zwei Jahre sich hinaus erstrecken." Dann wollte er das stille, waldumkränzte Bauerbach wiedersehen, wo er die ersten Tage der Freiheit verlebt hatte, und von da seine Schwestern in Meiningen

und in Schwaben besuchen. Aber dieser Wunsch sollte so wenig mehr erfüllt werden, als die tiefe Sehnsucht, das Meer zu sehen. Dahin suchte er mit seiner Gattin und Schwägerin den kürzesten Weg auf, und machte einen Reiseplan nach Kurhafen, mit dem lieben Voß, der ihn schon in Gedanken in die Hütten der ehrlichen, gastfreien Dithmarsen einführte. Eine Reise nach dem Mittelmeere, meinte er, sey zu kostbar für ihn, da er sich nicht von seiner Familie trennen könne. Dann rief er wieder aus: „Ich glaube noch nach China zu kommen; freilich wird es schwer halten, aber könnte man mir die Hoffnung mit eiserner Strenge rauben, es würde mich unglücklich machen.“

Es kann nur eine Stimme darüber seyn, daß, wie Schiller's Kunstbildung mit dem Demetrius ihren Höhepunct erreichte, so auch seine Gemüthswelt in dem letzten Winter die reichsten Früchte trug, während sich sein Seelenheroismus durch Gelassenheit und Gleichmuth kund gab Alles hatte bei ihm eine religiöse Weihe. Er war während seiner Krankheit der liebenswürdigste Mensch, und nur wenn er selbst Kranke pflegte, mochte er noch liebenswürdiger seyn, wie er sich z. B. in jener schweren Krankheit seiner Gemahlin als der beste Krankenwärter bewährt hatte. „Eine unaussprechliche Milde,“ sagt die Schwester seiner Frau, „durchdrang sein ganzes Wesen, und gab sich kund in all' seinem Urtheilen und Empfinden; es war ein wahrer Gottesfrieden in ihm.“ Sogar für heterogene Gegenstände wurde seine sich gleichsam erweiternde Natur empfänglich.

An Herder's Geschichte der Menschheit hatte er nie besondern Geschmack finden können; jetzt sagte er: „Ich weiß nicht, wie mir ist, dieß Buch spricht mich jetzt auf eine ganz neue Weise an, und wird mir sehr lieb.“ Auch sein Gefühl für Musik schien sich zu erhöhen. Als er die Arie Zingarelli's aus Romeo und Julie: Ombra adorata aspetta, seelenvoll singen hörte, war er sehr gerührt, und sagte, nie habe ihn ein Gesang auf diese Weise ergriffen. Uebrigens besaß er, um dieses im Allgemeinen zu bemerken, noch weniger musikalische Bildung als Goethe. Die Tonkunst wirkte nur dunkel auf ihn, sie belebte seine poetische Stimmung. Als ihn Goethe einmal bat, beim Einüben einer Oper seine Dienste zu leisten, äußerte er sich: „Ich habe, wie Sie wissen, in Angelegenheiten der Musik und Oper so wenig Competenz und Einsicht, daß ich Ihnen bei meinem besten Willen und Vermögen bei dieser Gelegenheit wenig taugen werde, besonders da man es in Opernsachen mit sehr häklichen Leuten zu thun hat. In den Nachmittagsstunden von drei bis fünf Uhr will ich mit Vergnügen bei den Proben gegenwärtig seyn, aber mehr als die Gegenwart kann ich nicht leisten.“ Aber sein Gefühl für musikalische Eindrücke war vielleicht um so inniger, je weniger es kunstgerecht entwickelt war. „Man wirft mir oft meine Unempfänglichkeit für Musik vor,“ sagte er, nachdem er die Gluck'sche Iphigenia gehört hatte, „aber ich fühle es jetzt, daß es wohl die Schuld der Musik gewesen seyn mag, daß ich ungerührt blieb;“ und er schrieb über diese Oper

voller Entzücken an Goethe: „Die Musik ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der Probe unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger und Sängerinnen zu Thränen gerührt hat.“ Man kennt Schiller's Urtheil:

„Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.“

Voß wiederholt in seinen Nachrichten über Schiller's letzte Lebenstage mehrmals, der Spruch: „Diesen Kuß der ganzen Welt!“ sey bei ihm keine Dichterfiction gewesen, sondern ein Hauptzug seines Charakters, so hätte er alle Menschen als Brüder in seine Arme schließen mögen. Wie seine Denkart und Dichtweise, war auch seine Liebe kosmopolitisch, und wenn in seinen Schriften das Erhabene dem Schönen überlegen ist, so war umgekehrt in seinem Leben, damit das holde Gleichgewicht sich herstelle, noch mehr Anmuth als Würde, und man konnte ihn noch mehr lieben, als man ihn verehren mußte. Einzig innig war besonders das Verhältniß zu seinen Kindern. Wie er die Kinder lieben, kann nur ein Mensch, welcher aus den weiten Irrgängen der Cultur endlich selbst wieder mit Bewußtseyn zum Kindessinne zurückgekehrt ist, wie er. Denn wie seine Dichtung, war auch sein Leben am Ende seiner Laufbahn bei einer zweiten, höhern Natur angelangt. Bei Tische saß er beständig zwischen zweien seiner Kleinen und liebkos'te und tändelte mit ihnen bei jeder Gelegenheit. Wenn eines zu ihm auf sein Zimmer kam, so kletterte es an ihm hinan, um ihn zu küssen, und manchmal kostete

das viele Mühe, da Schiller's Figur ſo lang war, und der Vater durchaus nichts that, um es dem Kinde zu erleichtern. Voß ſagt, er habe ihn mehrmal gefunden, daß er auf der Erde lag, und mit einem ſeiner Kinder ſpielte, und die Frau Griesbach erzählte, wie er, als er noch in Jena in ihrem Hauſe wohnte, mit ſeinem Carl geſpielt habe. Ein Lieblingsſpiel ſey Löwe und Hund geweſen, und bald habe Schiller, bald ſein Junge den Löwen gemacht, und alle Beide ſeyen dann auf allen Vieren im Zimmer herumgekrochen. Als er ſich nach dem oben erzählten Anfalle im Januar wieder erholt hatte, berichtet Voß, war er im Kreiſe ſeiner Kinder beſonders liebenswürdig. Er erlaubte der kleinen Caroline, ſie dürfe in der Kaffeeſtunde bei ihm „ſchmarotzen.“ Die kleine Emilie nahm er auf den Arm, küßte ſie, und ſah ſie mit einem Blicke von verſchlingender Innigkeit an, recht, als wenn er ſein unendliches Glück im Beſitze dieſes holden Kindes zu Ende denken wollte. So ward der innere Menſch vollendet, als die äußere Form ſich löſ'te; der Baum des Lebens ſtand im ſchönſten Blüthenſchmucke, als der Tod ihn fällte. Es iſt eine häufige Bemerkung, daß eine langſam zehrende Krankheit ſchnell den Leidenden wunderbar vollendet — wie veredelte und reifte ſie erſt den edelſten und reifſten Menſchen! Und ſo war der oft hart Heimgeſuchte doch von einer Seite glücklich. „Mit meiner Frau und den Kindern geht es vollkommen gut,“ ſchreibt er an Fiſchenich, „und

von dieſer Seite hat mir der Himmel nichts als Freude gegeben."

Dabei verſäumte er es nicht, zwiſchen Dornen und Unkraut jedes Blümchen der Freude raſch zu brechen, jene ſeine Lehre ausübend, daß nur der Augenblick unſer iſt. Voß ſchreibt ſeinem Freunde: „Schiller iſt ein außerordentlich heiterer Mann, der das „desipere in loco" verſteht, und als ein „dulce est" anſieht. Und da ſollteſt Du ihn einmal in einer heitern Geſellſchaft ſehen, z. B. auf einer Redoute, wo er kurz vor Weihnachten mit mir, Riemer und noch anderen Freunden war. Wir tranken einige Flaſchen Champagner, und waren überaus ſelig. Bis drei Uhr in der Nacht blieben wir beiſammen, und brachten darauf unſern Schiller feierlich nach Hauſe, der vor der Hausthüre den zärtlichſten Abſchied von uns nahm. Den folgenden Tag traf ich ihn im Schauſpielhauſe in ſeiner Loge, nahe an der Scene, ſo daß er die Schauſpieler durch Zuwinken oder leiſes Klatſchen ermuntern und belehren konnte. Da erwähnte er der Freude, die er am vorigen Abende gehabt habe, und verſprach, dieſelbe Geſellſchaft nächſtens auf ſeinem Zimmer zu bewirthen, wie er von ihr ſey bewirthet worden. „Aber unter uns wollen wir ſeyn," fügte er mit ſchalkhafter Miene auf Frau und Schwägerin hinzu, „damit wir nicht geſtört werden." Aber die leichte Freude ſchwamm nur momentan auf dem bleibenden Ernſte ſeiner Seele, oder ſie war Sonnenwärme und Himmelsthau für die Keime des poetiſchen Triebes. Mir erzählte

eine edle Frau, es sey ihr unmöglich, irgend eine Freude rein zu genießen, sie fühle bei jeder Freude den kommenden Schmerz schon zum Voraus, und mit jedem Glücke verbinde sich ihr die Ahnung des Unglückes. Dieses Gefühl sey unabweisbar, und ihr zur Natur geworden. Es war die jüngste Tochter Schiller's, die mir dieses sagte, und sie dachte augenblicklich wohl nicht daran, daß sie mir das Schicksal ihres Vaters enthüllte. Kann sich die Religiosität stärker aussprechen, als in diesem dauernden Gefühle der Flucht des Irdischen? Wer so das Sinnliche betrachtet, muß über dem Sinnlichen stehen.

Er befolgte den Rath Goethe's, sich bei der wilden Witterung nicht zu schnell auszuwagen, denn es wehte fortwährend ein kalter Nordostwind, welcher die Erholung erschwerte. Doch siegte noch einmal die Lebenskraft über das Uebel; seine Genesung war das letzte Auflodern der Gesundheit, der letzte Sonnenschein im Herbste. Am 27. März schrieb er: „Ich habe mich mit ganzem Ernste endlich an meine Arbeit, den Demetrius, angeklammert, und denke nun nicht mehr so leicht zerstreut zu werden. Es hat schwer gehalten, nach so langen Pausen und unglücklichen Zwischenfällen wieder Posto zu fassen, und ich mußte mir Gewalt anthun. Jetzt aber bin ich im Zuge.“ So trug er die Thätigkeit bis an den Rand des Grabes. Er hatte kein Vorgefühl des nahen Todes, die geistige Lebenskraft täuschte ihn über die körperliche. Wie freute es ihn, als er zum ersten Male wieder mit dem liebevollen

Voß spazieren fahren konnte! In den unbelaubten Bäumen sah er dem baldigen Frühlinge entgegen, und ein neues Leben schien sich ihm zu eröffnen — und die innere Stimme täuschte die hoffende Seele nicht.

Die regierende Herzogin, die Herzogin Mutter, die Großfürstin luden den Genesenen zum Thee, und erfreuten sich seiner geistreichen Unterhaltung; er erschien wieder am Hofe, und kam von Neuem in's Theater. Auf einem Spaziergange im Parke — er wußte nicht, daß es sein letzter war — sagte er der Frau von Wolzogen: „Wenn ich nur noch so viel für die Kinder zurücklegen kann, daß sie vor Abhängigkeit geschützt sind, denn der Gedanke an eine solche ist mir unerträglich!“ So hatte er auch gegen Voß während seiner Krankheit geäußert, daß er nur seiner Kinder wegen, die nicht vaterlos seyn dürften, noch zu leben wünsche. Er pflegte seine Gedanken gegen Freunde nie zurückzuhalten, und seine Worte ließen immer auf den Grund der Seele blicken. Den Unterricht und die Fortschritte seiner Söhne — sie wurden im Hause unterrichtet und hatten später der Reihe nach Martens, den vortrefflichen Uckert, Gabler (Hegel's Nachfolger in Berlin) und Abeken zu Hauslehrern — beobachtete er genau, und baute auf die Eigenthümlichkeit eines jeden Plane für ihre Zukunft.

Er warf, als er sich kaum besser fühlte, seinen Blick auch in die Ferne, berichtigte mehrere Geldangelegenheiten, und lang unterbrochene Verbindungen wieder anknüpfend,

ſchrieb er Briefe an Freunde und Verwandte. Ein unvergleichlich ſchöner Brief iſt unter dem 2. April an Humboldt gerichtet. „Für unſer Einverſtändniß“, ſchreibt er dem alten Freunde in Rom, „ſind keine Jahre und keine Räume; Ihr Wirkungskreis kann Sie nicht ſo ſehr zerſtreuen, und der meinige mich nicht ſo ſehr vereinſeitigen und beſchränken, daß wir einander nicht immer in dem Würdigen und Rechten begegnen ſollten. Und am Ende ſind wir ja beide Idealiſten, und würden uns ſchämen, uns nachſagen zu laſſen, daß die Dinge uns formten, und nicht wir die Dinge.“ Erkennt man hieraus ſeine eigenthümliche Ueberzeugungstreue bis in den Tod, ſo erſieht man aus einer andern Stelle des Briefes ſeine ächt deutſche Geſinnung: „Ich wünſchte mir anſchaulich zu machen, wie Sie in Rom leben und worin Sie leben. Der deutſche Geiſt ſitzt Ihnen zu tief, als daß Sie irgendwo aufhören könnten, Deutſch zu empfinden und zu denken. Frau von Stael hat mich bei meiner Anweſenheit in Weimar auf's Neue in meiner Deutſchheit beſtärkt, ſo lebhaft ſie mir auch die vielen Vorzüge ihrer Nation vor der unſerigen fühlbar machte. Im Philoſophiren und im poetiſchen Sinne haben wir vor den Franzoſen einen entſchiedenen Schritt voraus, wie viel wir auch in allen anderen Stücken neben ihnen verlieren mögen.“ Wenn er auf dieſe Weiſe gedankenreich dem Freunde entgegentrat, ſo ſprach er zu derſelben Zeit zum letzten Male ſeiner Schweſter in Möckmühl das brüderliche Herz aus. Der

Brief beginnt: „Ja wohl iſt es eine lange Zeit, gute, liebe Luiſe, daß ich Dir nicht geſchrieben habe, aber nicht vor Zerſtreuungen habe ich Dich vergeſſen, ſondern weil ich in dieſer Zeit ſo viele harte Krankheiten ausgeſtanden, die mich ganz aus meiner Ordnung gebracht haben. Viele Monate hatte ich allen Muth, alle Heiterkeit verloren, allen Glauben an meine Geneſung aufgegeben. In einer ſolchen Stimmung theilt man ſich nicht gern mit, und nachher, da ich mich wieder beſſer fühlte, befand ich mich meines langen Stillſchweigens wegen in Verlegenheit, und ſo wurde es immer aufgeſchoben. Aber nun, da ich durch Deine ſchweſterliche Liebe wieder aufgemuntert worden, knüpfe ich mit Freuden den Faden wieder an, und er ſoll, ſo Gott will, nicht wieder abgeriſſen werden.“ Schiller's letzte Zeilen an Goethe ſind am 24. April geſchrieben. Er würdigt hier ſachverſtändig Goethe's Anmerkungen zu Rameau's Neffen, und ſchließt mit den Worten: „Leben Sie recht wohl und immer beſſer! Vergeſſen Sie nicht, mir den Elpenor zu ſchicken.“ Die letzten Briefe, die er ſchrieb, waren an Göſchen und Körner gerichtet.

Am 28. April, zwölf Tage vor ſeinem Tode, war er noch am Hofe. Voß erzählte: „Ich half ihn ſchmücken und freute mich ſeines geſunden Ausſehens und ſeiner ſtattlichen Figur im grünen Gallakleide. Am 29., als Clara von Hoheneichen geſpielt wurde, war er zum letzten Male im Theater. Er war eben im Begriffe, dahin zu gehen, als Goethe zu ihm in's Zimmer trat, welcher durch

zwei schreckhafte Brände, die in wenigen Nächten hinter einander entstanden und ihn jedesmal persönlich bedrohten, in sein Uebel wieder zurückgeworfen worden war, und jetzt den ersten Ausgang wagte. Aber er wollte den Freund vom Schauspiele nicht zurückhalten, und sein Mißbehagen erlaubte es ihm auch nicht, ihn zu begleiten. So schieden sie denn vor Schiller's Hausthüre, um sich nie wieder zu sehen. Als Voß im Theater am Schlusse des Stückes seiner Gewohnheit gemäß in seine Loge kam, um ihn nach Hause zu begleiten, hatte er heftiges Fieber, daß ihm die Zähne klapperten. Zu Hause angekommen, ließ er sich einen Punsch machen, durch den er sich auch sonst zu stärken pflegte. Am ersten Mai Morgens besuchte ihn Voß. Er fand ihn matt auf dem Sopha liegen, in einem Mittelzustande von Schlafen und Wachen. „Da liege ich wieder", sagte er mit hohler Stimme. Die Kinder kamen und küßten ihn. Es bewies keine Theilnahme, äußerte kein Zeichen des väterlichen Dankes. Doch bald erholte er sich einigermaßen. Der Besuch Cotta's auf seiner Durchreise nach Leipzig erfreute ihn, alle Geschäfte sollten bei seiner Rückkunft abgemacht werden. Auch durch einige andere Freunde, die auf sein Zimmer kamen, ließ er sich gern unterhalten. Sein Zustand schien als gewöhnliches Katarrhalfieber nicht bedenklicher, als bei früheren Anfällen ähnlicher Art. Er fürchtete den Tod nicht. Der furchtbarste Gegenstand, welcher die meisten Menschen den blinden Schrecknissen der Phantasie zur Beute überliefert, war

ihm der erhabenste. Ein früheres Gespräch mit der Frau von Wolzogen über den Tod schloß er mit den Worten: „Der Tod kann kein Uebel seyn, da er etwas Allgemeines ist.“ So beantwortete er sich auch diese große Frage durch den Gedanken in der „Huldigung der Künste“:

„Denn wer den Sinn auf's Ganze hält gerichtet,
Dem ist der Streit in seiner Brust geschlichtet.“

Durchweg fand er im Allgemeinen, im Ganzen, das einzig Rechte und Gute. Daher auch der Zuruf in den Epigrammen: „Leb' im Ganzen!“ — „Immer strebe zum Ganzen!“

Der treue Voß erbot sich wieder zum Nachtwachen, der Kranke wollte lieber allein mit seinem bewährten Diener Rudolph bleiben. Des Tags sah er es am liebsten, wenn Gattin und Schwägerin allein um ihn waren. Zum Unglücke war sein Arzt Starke, der ihn immer noch in ähnlichen Zufällen behandelt hatte, mit der Großfürstin nach Leipzig gereis't. Aber Schiller beruhigte die Seinigen, die deßwegen besorgt waren, durch die Versicherung, daß er von dem stellvertretenden Arzte ganz nach Starke's Methode und Recepten behandelt werde. Er sehnte sich sehr nach seines Schwagers Wolzogen Zurückkunft, der ebenfalls mit der Großfürstin in Leipzig war. Vielleicht leitete ihn der Wunsch, sich gegen diesen über Manches auszusprechen, was im schlimmsten Falle für die Seinigen geschehen sollte. Er hatte deßfalls noch keine Anordnungen getroffen. Uebrigens schien er nicht an nahe Gefahr

zu glauben. Des Hustens wegen mußte er das Sprechen meiden und sich ruhig halten.

Bis dahin war sein Kopf ganz frei. Am 6. Mai Abends fing er an, oft abgebrochen zu sprechen, doch mit klarem Blicke auf das Gegenwärtige. Alles Mißfällige mußte entfernt werden. Zufällig hatte sich ein Blatt des Freimüthigen in sein Zimmer verirrt. „Thut es doch gleich hinaus", rief er, „daß ich in Wahrheit sagen kann, ich habe es nicht gesehen. Gebt mir Mährchen und Rittergeschichten, da liegt doch der Stoff zu allem Schönen und Großen." Er hatte die Contes de Tressan immer geliebt, doch griff ihn langes Vorlesen aus diesem Buche zu sehr an.

Diese ästhetische Weltansicht und frei poetischen Interessen traten auch am nächsten Abende hervor, wo er wie gewöhnlich ein Gespräch über Stoffe zu Tragödieen, über die Art, die höheren Kräfte des Menschen zu erregen, mit der Schwägerin anknüpfen wollte. Da diese, um ihn ruhig zu erhalten, nicht mit der gewöhnlichen Lebhaftigkeit antwortete, sagte er: „Nun, wenn mich Niemand mehr versteht, und ich mich selbst nicht mehr verstehe, so will ich schweigen." Er schlummerte bald ein und sprach viel im Schlafe. „Ist das eure Hölle, ist das euer Himmel?" rief er vor dem Erwachen, dann sah er sanft lächelnd in die Höhe, als begrüßte ihn eine tröstende Erscheinung. Als seine Schwägerin von ihm ging, sagte er: „Ich denke diese Nacht gut zu schlafen, wenn es Gottes Wille ist."

Den 8. Mai brachte er meist still und oft schlummernd zu. Seine Kinder verlangte er selten zu sehen, die jüngste Tochter, die er sich bringen ließ, betrachtete er mit Rührung und Wohlgefallen, indem er sie an der Hand faßte. Am Abende, als man ihn fragte, wie es ihm gehe, antwortete er offenbar mit Bezug auf seinen innern Zustand: „Immer besser, immer heiterer!“ Er verlangte, man solle den Vorhang öffnen, er wolle die Sonne sehen. Mit freundlichem Blicke schaute er in den schönen Abendstrahl, und die Natur empfing seinen Scheidegruß. In der folgenden Nacht, erzählte sein treuer Diener, habe er viel gesprochen, meist vom Demetrius, aus dem er Stellen recitirt. Einigemal habe er Gott angerufen, ihn vor einem langen Hinsterben zu bewahren. Dann richtete er sich vom Bette aufrecht, und sprach mit großer Anstrengung von einer bevorstehenden Reise in's Bad.

Morgens am 9. Mai schlief er ein bis gegen zehn Uhr. Dann trat Besinnungslosigkeit ein; und er phantasirte in unzusammenhängenden Worten. „Wer löst die Kanonen? — Wer commandirt den linken Flügel? — Siehst du? — Die Kettenkugeln reißen ganze Glieder nieder! — Wie prächtig sieht das Regiment aus — weiß und blau! — Sind sie im Lager? — Das ist lustig! — Singt noch einmal den Rundgesang!“ — Auch den Namen Lichtenberg soll er ausgerufen haben, Andere aber verstanden Leuchtenberg, ein romantisch gelegenes Schloß bei Kahla an der Saale, wohin er sich noch vor Kurzem

eine Lustreise vorgenommen hatte. Meistens aber sprach er Latein. Ein ihm verordnetes Bad schien er ungern zu nehmen, doch war er in Allem, was der Arzt für nöthig erachtete, willig und geduldig. Ein Glas Champagner, durch welches dieser den sinkenden Kräften aufhelfen wollte, war sein letzter Trunk. Seine Brustbeklemmungen schienen nicht sehr schmerzlich. Wenn er, davon ergriffen, auf sein Kissen zurücksank, sah er sich um, ohne die Umstehenden mehr zu kennen. Er durchlief sie mit starrem, irrem Blicke, die Augen lagen tief im Kopfe. Wie Voß erzählt, forderte er noch Naphtha, aber die letzte Silbe erstarb im Munde. Da versuchte er zu schreiben, brachte aber nur drei Buchstaben fertig, in denen gleichwohl noch der Charakter seiner Schriftzüge ersichtlich war.

Nun schwanden die letzten Lebenskräfte, und gegen drei Uhr Nachmittags trat vollkommene Schwäche ein; der Athem fing an zu stocken. Die Gattin kniete am Bette und sagte nachher, er habe ihr noch die Hand gedrückt. Die Schwägerin stand mit dem Arzte am Fuße des Lagers, und legte gewärmte Kissen auf die erkaltenden Füße. Da fuhr es wie ein elektrischer Schlag über seine Züge. Sein Haupt sank zurück, die vollkommenste Ruhe verklärte sein Antlitz. Die Seele hatte sich gelöst. Der älteste Sohn Carl lag auf dem Boden, und wehklagte in fürchterlichem Schmerze; Ernst saß in der Ecke, die Hände gefaltet, und weinte gelassener. Die kleine Caroline, die nicht wußte, was das zu bedeuten habe, sagte ganz ruhig:

„Der gute Papa ist todt!“ Als sie aber die Mutter heftiger weinen sah, fing auch sie an zu weinen, und verbarg das Gesicht in ihrem Schooße. Es war am 9. Mai 1805, gegen sechs Uhr Abends, an einem Donnerstage. Schiller war fünfundvierzig Jahre, fünf Monate und neunundzwanzig Tage alt geworden.

Bei der Section ergab sich, daß eine große Zerstörung in seinem Innern stattfand. Jetzt konnte sich Frau von Wolzogen erklären, was ihr Schiller gesagt hatte, als er das letzte Mal mit ihr in's Theater fuhr: „Sein Zustand sey seltsam; in der linken Seite, wo er seit langen Jahren immer Schmerz gefühlt, empfinde er nun gar nichts mehr.“ Er athmete nur noch mit dem rechten Lungenflügel, und dieser war auch schon angewachsen. Der Hausarzt der Frau von Wolzogen, Herder, welcher der Section beigewohnt, versicherte, daß, wenn er auch von diesem Fieber hätte genesen können, er doch nach dem Zustande der Lunge nicht länger als ein halbes Jahr gelebt, und schwere Beängstigungen ausgestanden haben würde. Der Schrecken, der Schmerz bei der Kunde seines Todes war allgemein. Unbekannte Menschen, die sich auf der Straße begegneten, theilten sich durch Wort und Miene die Nachricht, ihr Gefühl mit. Keiner hatte mehr Ruhe in seinem Hause. Auf den Wegen, im Parke, sah man Menschen umherirren, sich suchen, sich meiden. „Ach! alle Herzen hatten ihn verloren!“ Und mit Blitzesschnelle verbreitete sich die Trauerpost von Stadt zu Stadt, von Land zu Land, und

das Leben selbst schien an Werth gesunken zu seyn, da der große Sänger und Prophet dahin war, und das deutsche Herz seinen Mund verloren hatte. Der Jammer kehrte in alle Häuser ein, die Trauer trat in alle gebildete Cirkel, und alle Edlen fühlten sich durch das gemeinschaftliche Unglück verbrüdert. Als aber der erste Unglaube der Gewißheit, das neugierige Ausfragen dem ruhigen Nachdenken gewichen war, da vermochte man erst die Größe des Verlustes zu überschauen und zu ermessen, und die Trauer kam verstärkt aus der Ueberlegung zurück.

Am nächsten Samstage nach Schiller's Tode, am 11. Mai, war Theaterabend; die Saalnixe sollte gegeben werden. Aber kein Schauspieler wollte spielen, auch ließ die Heftigkeit des Schmerzes keinen ästhetischen Genuß zu. Das Theater blieb geschlossen. Die nächste Vorstellung war die Jungfrau von Orleans.

Von Goethe erzählt man, daß er am Morgen des Neujahrstages 1805 einige Zeilen an Schiller gerichtet, als er sie aber wieder durchlesen, habe er zu seinem Schrecken gefunden, daß er unwillkürlich Schiller'n „zum letzten neuen Jahr" Glück gewünscht habe, und auch in einem erneuten Briefe habe er sich kaum enthalten können, das ominöse Wort zu wiederholen. Da habe er noch an demselben Tage der Frau von Stein erzählt, was ihm begegnet sey, und wie ihm ahne, daß in diesem Jahre entweder er oder Schiller scheiden werde. Nach dem oben erwähnten letzten Besuche bei Schiller hatte er sich wieder zu

Hause gehalten, und der Zustand seines Körpers und Geistes war so, daß es aller eigenen Kraft bedurfte, um sie aufrecht zu erhalten. Eine böse Ahnung lag schwer auf ihm. Voß fand ihn in diesen Tagen einmal in seinem Garten, als ihm Thränen in den Augen blinkten. Der Hausfreund erzählte hierauf von dem Befinden Schiller's, was Goethe mit sichtbarer Theilnahme anhörte, worauf er, mit Fassung und schnell zu einem heitern Gegenstande übergehend, nur erwiederte: „Das Schicksal ist unerbittlich und der Mensch wenig."

An dem Abende, als Schiller verschied, war Meyer bei Goethe. Meyer wurde, als die Nachricht eintraf, hinaus gerufen, kehrte aber nicht mehr in's Zimmer zurück, sondern ging weg, ohne Abschied zu nehmen. Eben so wenig hatte ein Anderer den Muth, ihm die Botschaft zu bringen, und wie seine Hausgenossen sich verwirrt zeigten und ihm ängstlich auswichen, konnte er in seiner Einsamkeit Schlimmes erwarten. „Ich merke es wohl", sprach er endlich, Schiller muß sehr krank seyn", ohne auf eine Erklärung zu dringen, welche zu ertragen er sich jetzt nicht stark genug fühlte, und war die übrige Zeit des Abends in sich gekehrt. In der Nacht hörte man ihn weinen. Am nächsten Morgen fragte er eine Freundin: „Nicht wahr, Schiller war gestern sehr krank?" Jene, von dem Nachdrucke seiner Worte heftig ergriffen, ist unfähig, ihm zu antworten, sondern fängt laut an zu schluchzen. „Er ist todt?" fragte Goethe mit Festigkeit. „Sie haben es selbst

ausgesprochen!“ erwiedert die Freundin. „Er ist todt!“ wiederholt Goethe, und bedeckt sich die Augen mit den Händen. Auch in den nächstfolgenden Tagen wagte Niemand über Schiller mit ihm zu reden, und er vermied ein Gespräch, dem weder seine Ruhe, noch seine Fassung gewachsen war.

Die Hülle des Entschlafenen wollte er nicht sehen. „Warum“, äußerte er sich später, „soll ich mir die lieblichen Eindrücke der Gesichtszüge meiner Freunde und Freundinnen durch die Entstellungen einer Maske zerstören lassen? Der Tod ist ein sehr mittelmäßiger Portraitmaler. Ich meinerseits will von meinen Freunden ein seelenvolles Bild im Gedächtnisse bewahren.“ Zugleich lobte er es, daß der Körper nicht aufgestellt wurde. „Eben das ist es, was mir an Schiller's Hingang so ausnehmend gefällt. Unangemeldet und ohne Aufsehen zu machen, kam er nach Weimar, und ohne Aufsehen zu machen ist er auch wieder von hinnen gegangen. Die Paraden im Tode sind nicht, was ich liebe.“

Die Beerdigung fand, weil die Leiche zu schnell in Verwesung überging, nicht, wie es bestimmt war, Sonntags Morgens am 12. Mai, sondern in der Nacht vom Samstage auf den Sonntag statt. „Es war eine schöne Mainacht“, erzählt Caroline von Wolzogen; „nie habe ich einen so anhaltenden und volltönenden Gesang der Nachtigallen gehört, als in ihr.“ Düstere Wolken zogen am mondhellen Himmel hin. Zwölf junge Männer höhern

Standes nahmen den gewöhnlichen Trägern die theure Bürde ab, und trugen sie zur letzten Ruhe. Beinahe unglaublich klingt es, daß, als der Trauerzug sich um ein Uhr vom Hause bewegte, dem Sarge nur ein einziger Begleiter folgte; alle Schüler der ersten Classe des Gymnasiums gingen voran. Bald unterbrach der Hufschlag eines Pferdes die Stille. Der Reiter stieg ab, übergab das Thier einem Diener, und folgte, in einen dunkeln Mantel gehüllt, von ferne dem Zuge. Als die Bahre vor der Gruft, vor dem sogenannten Landschafts-Cassengewölbe, niedergestellt wurde, da trat, so erzählt man, der Mond aus der sich plötzlich trennenden finstern Wolkendecke in ruhiger Klarheit hervor, und warf sein Licht auf den mit Schiller's Namen bezeichneten Sarg; als dieser aber in die Gruft gesenkt war, da verschwand der Mond wieder hinter den Wolken. Der Fremde war mittlerweile schluchzend und händeringend herzugetreten — es war Schiller's Schwager, Wilhelm von Wolzogen. In Naumburg hatte er die Unglücksnachricht erhalten, und war eben noch im rechten Momente eingetroffen, um dem Freunde die letzte Ehre zu erweisen. Am Sonntage Nachmittag war in der St. Jacobskirche die religiöse Feierlichkeit. Das Mozart'sche Requiem wurde von der fürstlichen Capelle vor und nach der Rede aufgeführt, welche der Generalsuperintendent Voigt hielt. Die Kinder waren mit in der Kirche, und als während der Trauerrede die kleine Emilie lachte, bewegte

dieß die Herzen aller Anwesenden mehr, als die Worte des Predigers.

In jenem Landschafts-Cassengewölbe lagen — um dieses sogleich aus der Folgezeit beizufügen — des Dichters irdische Ueberreste bis zum Jahre 1826, wo für Weimar ein neuer Gottesacker angelegt, und der Familie von der Stadt ein schöner, mit einem Hain zu zierender Ruheplatz für Schiller's Gebeine angeboten ward. Der Sarg wurde nun geöffnet, und da zeigte sich denn, weil das Gewölbe sehr feucht war, eine große Zerstörung; doch gelang es den geschickten Anatomen und Aerzten, die Ueberreste zusammen zu finden. Dem Wunsche des Großherzogs gemäß wurde der Schädel von den Gebeinen getrennt, und auf der Bibliothek zu Weimar in dem Postamente der Marmorbüste von Dannecker aufbewahrt. Doch der König von Bayern vermochte den Großherzog, diese Idee, welche seinem Gefühle widerstritt, aufzugeben. So wurde denn der Schädel, nachdem man von ihm einen Abguß genommen hatte, mit den anderen Ueberresten wieder vereinigt, und ihnen gemeinschaftlich in der fürstlichen Gruft auf dem neuen Kirchhofe von Weimar ihre würdige bleibende Stelle angewiesen. Hier ruht jetzt der Großherzog Carl August zwischen den beiden Dichtern.

Kehren wir von diesem Ueberschritte zur nächsten Todeszeit zurück, so finden wir die Familie trostlos, die Freunde betrübt, den Hof in Trauer, selbst die Fremden bestürzt, und Alle bemüht, ihrem Schmerze Sprache zu leihen, ihre

Theilnahme an den Tag zu legen, das Andenken des Vollendeten durch Wort und That würdig zu feiern. „Täglich," schreibt Voß, „sprechen wir vom Verewigten im Schiller'schen Hause. Jede Kleinigkeit wird wiederholt und von Neuem erzählt, das Geringste wird bedeutend, Alles reiht sich an einen durchgehenden Faden an, und um das vollständig gesammelte Bild schöner Anschauungen zieht sich ein Heiligenschein. Mir ist, als beträte ich einen Tempel, so oft ich in das Schiller'sche Haus gehe."

Unzählig waren die Beweise der Theilnahme, die der Wittwe aus der Nähe und Ferne, aus allen Gegenden Deutschlands zukamen. Die Großfürstin gab ihr in den ersten Tagen des Schmerzes die, nachher reichlich erfüllte Zusicherung, daß sie für die Erziehung der Söhne sorgen werde, und Dalberg, damals Fürst Primas, bewährte seine alte Freundschaft gegen Schiller durch einen Jahrgehalt. Das Todesfest des Unersetzlichen wurde auf vielen deutschen Theatern begangen, seine Schauspiele wurden mit ungewöhnlicher Kraft vorgestellt und mit Enthusiasmus aufgenommen, und eine Menge Klaggesänge, einzeln und in Zeitschriften, suchten das Nationalinteresse, welches sich einzig in den Namen Schiller's zusammenzog, zu befriedigen oder auszusprechen, obgleich es nur Goethe'n gelang, der Harfe würdige Trauertöne zu entlocken, und erst jetzt, nachdem die irdische Erscheinung verschwunden war, fing der gefeierte Genius, wie eine göttliche Macht, ohne Widerspruch und Widerstand zu wirken an. In Berlin wurden

alle Schiller'schen Stücke in kurz auf einander folgenden Darstellungen gegeben, die Braut von Messina als Benefiz für die Familie, so vortrefflich, wie man sie noch kaum gesehen hatte, und Iffland benahm sich als Director in seinem Streben, die tiefe pathologische Theilnahme des Publicums für künstlerische und edle, reelle Zwecke zu gewinnen, durchaus tüchtig und ehrwürdig, und spielte auch die selbst übernommenen Rollen mit unverkennbarer Absicht, sein Mögliches zu leisten. Zacharias Becker und der Graf von Benzel-Sternau machten den Vorschlag, durch Benefiz-Vorstellungen auf den bedeutenden Bühnen Deutschlands so viel zu gewinnen, daß ein Landgut angekauft werden könnte, welches Schillershain heißen und ein unveräußerliches Eigenthum der Familie bleiben sollte; einen ähnlichen Zweck suchte durch den Beistand der Liebhabertheater in Deutschland auch Iffland zu erreichen.

Doch wurde die Ausführung solcher weiten Plane bald durch die einbrechenden Kriegsstürme vereitelt, und während Schrecken und Unglück das Ganze lähmten, konnte nur der Einzelne seine Gesinnung bethätigen. Als der treue Dannecker die Nachricht von dem Tode des Freundes erhielt, entschloß er sich im Augenblicke der durch den tiefsten Schmerz frisch begeisterten Liebe, die Büste in Lebensgröße, wozu Schiller während seines letzten Aufenthalts in Schwaben im Jahre 1793 gesessen hatte, in einem größern Style auszuführen. Und in diesem Gefühle, mit Anstrengung aller seiner Kräfte, schuf der geniale Künstler aus

carrarischem Marmor jene kolossale Büste Schiller's, welche, eines der ersten Meisterwerke der Sculptur, als des Bildners theuerstes Besitzthum stets dessen Atelier zierte, so daß von ihr nur Gypsabdrücke in die Welt ausgingen, und welcher auch von der Wittwe des Verewigten eine rührende Anerkennung zu Theil ward. Denn bei einem spätern Besuche zu Stuttgart saß Charlotte von Schiller lange schweigend vor dem verklärten Bilde, und sagte dann zu ihren Söhnen: „Kinder, küßt dem Manne die Hand, der euren Vater so fortleben läßt!“ — welche Worte den trauernden Freund bis zu Thränen rührten.

Nicht so glückte es Goethe'n, seinen Schmerz zu einem großen Werke umzugestalten. Er fühlte sich, wie er sagt, als ihm Schiller entrissen war, von allen seinen Uebeln doppelt und dreifach angefallen. „Ich dachte mich selbst zu verlieren,“ schreibt er an Zelter, „und verliere nun einen Freund und in demselben die Hälfte meines Daseyns;“ und an einer andern Stelle: „Das tiefe Gefühl des Verlustes gehört den Freunden als ein Vorrecht.“ In diesem wahren Gefühle konnte er das, von verschiedenen Seiten gemachte Ansinnen, das Andenken des Abgeschiedenen auf der Weimar'schen Bühne zu feiern, einen Spaß nennen, welchen die Menschen aus jedem Verluste und Unglücke wieder herauszubilden suchen. Dessen ungeachtet ging er auf den Wunsch sofort ein, und verlangte zu diesem Zwecke von Zelter einige componirte Musikstücke in feierlichem Style, bis er den Plan faßte, Schiller's Glocke

dramatisch vorstellen zu lassen, wozu er sich ebenfalls die Unterstützung Zelter's erbat. Dieser Darstellung folgte dann der Vortrag des Epilogs, jenes classischen Klag- und Erinnerungs-Gesanges, welcher in seiner ursprünglichen Form schon bald nach dem Tode Schiller's gedichtet ist. Das Ganze wurde wahrscheinlich zuerst am 10. November 1805, als an Schiller's Geburtstage, auf das Theater gebracht, jedes Jahr wiederholt und später mit der Erinnerungsfeier Iffland's sinnig vereinigt. Hatte auf diese Weise Goethe durch Einrichtung einer edeln Todesfeier, und durch die Schöpfung eines nie genug zu bewundernden Gedichtes der Welt vollkommen genügt, so blickte er, hierdurch allein nicht erfüllt, sobald er sich ermannt hatte, nach einer entschiedenen großen Thätigkeit umher, und gedachte dem Freunde und ihrem Zusammenleben ein ganz anderes Monument zu stiften. Er wollte den Demetrius vollenden! Schiller hatte ihn, nach seiner mittheilenden Art, mit dem Plane hinreichend bekannt gemacht, das Einzelne durchsprochen, und Goethe hatte beiräthig und mitthätig eingewirkt, das ganze Stück war ihm lebendig. „Nun brannt' ich vor Begierde," erzählt er, „unsere Unterhaltung, dem Tode zu Trutz, fortzusetzen, seine Gedanken, Ansichten und Absichten bis in's Einzelne zu bewahren, und ein herkömmliches Zusammenarbeiten bei Redaction eigener und fremder Stücke hier zum letzten Male auf ihrem höchsten Gipfel zu zeigen. Sein Verlust schien mir ersetzt, indem ich sein Daseyn fortsetzte. Unsere gemein-

samen Freunde hofft' ich zu verbinden; das deutsche Theater, für welches wir bisher gemeinschaftlich, er dichtend und bestimmend, ich belehrend, übend und ausführend, gearbeitet hatten, sollte, bis zur Herankunft eines frischen ähnlichen Geistes, durch seinen Abschied nicht ganz verwaist seyn. Genug, aller Enthusiasmus, den die Verzweiflung bei einem großen Verluste in uns aufregt, hatte mich ergriffen. Frei war ich von aller Arbeit, in wenigen Monaten hätte ich das Stück vollendet. Es auf allen Theatern zugleich gespielt zu sehen, wäre die herrlichste Todtenfeier gewesen, die er selbst sich und den Freunden bereitet hätte. Ich schien mir gesund, ich schien mir getröstet." Aber, um es kurz zu sagen, dieses völkergeschichtliche Drama war für Goethe'n eine unmögliche Aufgabe; es wurzelte in der entgegengesetzten Hemisphäre. „Eigensinnig und übereilt," erzählt er, „gab ich den Vorsatz auf, und ich darf noch jetzt nicht an den Zustand denken, in welchen ich mich versetzt fühlte. Nun war mir Schiller eigentlich erst entrissen, sein Umgang erst versagt. Meiner künstlerischen Einbildungskraft war verboten, sich mit dem Katafalk zu beschäftigen, den ich ihm aufzurichten gedachte, der länger, als jener zu Messina, das Begräbniß überdauern sollte; sie wendete sich nun, und folgte dem Leichname in die Gruft, die ihn gepränglos eingeschlossen hatte. Nun fing er mir erst an zu verwesen; unleidlicher Schmerz ergriff mich, und da mich körperliche Leiden von jeglicher Gesellschaft

trennten, so war ich in traurigster Einsamkeit befangen.“ So betrauerte Goethe den Freund.

Als sich sein Schmerz gemildert hatte, schrieb er die tröstenden Worte: „Wir dürfen ihn wohl glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseyns zu den Seligen emporgestiegen, daß ein schneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geisteskräfte hat er nicht empfunden. Er hat als ein Mann gelebt, und ist als ein vollständiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen. Denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und so bleibt uns Achill als ein ewig strebender Jüngling gegenwärtig. Daß er frühe hinwegschied, kommt auch uns zu Gute. Von seinem Grabe stärkt auch uns der Anhauch seiner Kraft, und erregt in uns den lebhaftesten Drang, das, was er begonnen, mit Liebe fort- und immer fortzusetzen. So wird er seinem Volke und der Menschheit in dem, was er gewirkt und gewollt, stets leben.“

Diese herrlichen Worte mögen unser Werk beschließen, die Goethe dem vorangegangenen Freunde nachrief, dem doppelt Unsterblichen, wenn es wahr ist, was die Weisen verkünden und uns das eigne Herz so deutlich sagt. Wer möchte nicht gern solch edlem Troste Gehör leihen, aber

wen erfüllte dieſer Troſt? Wie iſt es denkbar, daß Schiller's Geiſt auch in dem höchſten Lebensalter gealtert hätte? War doch ſein Körper ſchon ſiech und hinfällig in den mittleren Jahren. Uns aber iſt der Unerſetzliche entriſſen worden, als er im Begriffe ſtand, das Höchſte zu leiſten. Sein Leben mußte unvollendet bleiben, weil das Unendliche, welches er wollte, von keinem Individuum erreicht werden kann; nur das ganze Volk und das Jahrhundert bauen ſein Werk aus. Wohl iſt ſeine Geiſtesentwickelung, wie nicht leicht eines andern Menſchen, ein organiſches Ganze; aber ſein einzelnes Leben läuft in alle Folgezeit aus, wie in einen Ocean. Der Abſchluß ſeiner irdiſchen Thätigkeit liegt in der Zukunft, wie der Abſchluß ſeines Wollens in der Ewigkeit.

# Verzeichniß

## der in dieſem Werke beſprochenen Gedichte und Proſaſchriften Schiller's.

**Vorbemerkung.** Die römiſche Ziffer weiſ't auf den Theil, die arabiſche auf die Seitenzahl der Biographie hin. Die mit einem Kreuz (†) bezeichneten Schriften finden ſich in den Supplementen zu Schiller's Werken (Stuttgart bei Cotta, 1840 und 1841).


### A.

† Abend, der, I, 45.
Abend, der, nach einem Gemälde, III, 70.
Abſchied vom Leſer, III, 76.
Alpenjäger, der, III, 364.
An den Aſtronomen, III, 52.
An † † †, III, 53.
An das Publicum, der Verfaſſer der Räuber, I, 116.
An Demoiſ. Slevoigt, III, 76.
An den Herausgeber der Propyläen, III, 277.
An die Freude, Lied, I, 246 ff.
An Emma, III, 74.
An Goethe, III, 216 ff.
† Ankündigungen (zwei) der Horen, II, 194.
† Ankündigung der rhein. Thalia, I, 228.
Anmuth und Würde, II, 215 ff.
† Anthologie für das J. 1782, I, 108 ff.
Antike an den nordiſchen Wanderer, III, 26.
Antiken zu Paris, die, III, 26, 219.
Antritt des neuen Jahrhunderts, III, 275.
Archimedes und der Schüler, III, 18.
Aufgabe, die, III, 53.
Aufpaſſer, der, III, 52.

### B.

Balladen, III, 76 ff., 355 ff.
Begegnung, die, III, 75.
Belagerung v. Antwerpen, II, 100.
Berglied, das, III, 364.
† Bericht an den Herzog, I, 36.
Berühmte Frau, die, II, 42.
Beſte Staat, der, III, 52.
Blumen, meine, I, 111.
Braut von Meſſina, III, 302 ff. 328 ff.
Breite und Tiefe, III, 20, 25.
Briefe über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen, II, 223 ff.
Briefe über Don Carlos, I, 281 ff. II, 57.
Buchhändler-Anzeige, III, 47.
Bürger, über Bürger's Gedichte, II, 208.
Bürgſchaft, die, III, 87 ff.

C.

Cabale und Liebe, I, 154, 159, 169 ff., 186, 207.
Carlos, Don, I, 186, 223 ff., 251 ff., 270 ff.
Carthago, III, 156.
Castraten und Männer, s. Männerwürde.
Columbus, III, 18.
Culturhistorische Gedichte, III, 154 f., 165.
Correctheit, III, 53.

D.

Danaiden, die, III, 42.
† Delicatesse im Tadel, III, 54.
Demetrius, III, 367, 381 ff.
Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Marschalls v. Vieilleville, II, 119.
Deutsche Muse, die, III, 218 f.
Deutsche Treue, die, III, 78.
Deutsches Lustspiel, III, 47.
Dido, s. Metr. Uebersetzungen aus dem Virgil.
Dilettant, der, III, 53.
† Dilettantismus, Schema über, III, 168.
Dithyrambe (der Besuch), III, 74.
Drei Alter der Natur, III, 52.

E.

Egmont, über, Trauerspiel von Goethe, II, 205 ff.
† Einem Freunde in's Stammbuch, II, 166.
Elegie auf den Tod eines Jünglings, I, 111.
Eleusische Fest, das, III, 159 ff.
Elysium, I, 112.
† Empfindungen der Dankbarkeit ꝛc. I, 46.
Entzückung an Laura, I, 108.
Erbprinzen v. Weimar, dem, als er nach Paris reis'te, III, 287.
Erhabene, über das, II, 229 ff.
Erhabenen, vom, s. Ueber das Pathetische.
Erhabene Stoff, der, III, 47.
Eroberer, der, I, 46, 85.
Erwartung, die, III, 74 f.
Etwas über die erste Menschengesellschaft ꝛc. II, 103 f.

F.

† Festrede 1779, I, 55.
Festrede 1780, I, 56.
Fiesco, Verschwörung des, I, 121 f., 148, 169 ff., 202 ff.
Flüchtling, der, I, 112.
Flüsse, die, III, 48.
Forscher, die, III, 53.
Fräulein v. Arnim, am 2. Mai, I, 264.
Freigeisterei der Leidenschaft, s. Kampf.
Freunde, an die, III, 287.
Freundin, einer jungen, in's Stammbuch, II, 42.
† Freund Kaaz in Subjaco, III, 288.
Freundschaft, die, I, 111.
Freund und Feind, III, 52.
Führer des Lebens, III, 24.

G.

Gang nach dem Eisenhammer, III, 86 f.
Gartenkalender, über den, vom J. 1795, II, 209 f.
Geburtstag der Frau Griesbach, III, 76.
Gebrauch des Chors in der Tragödie, über den, III, 317 ff.
Gedanken über den Gebrauch des

Gemeinen und Niedrigen in der Kunst, II, 254 ff.
Gefährliche Nachfolge, III, 47.
G. G. (Gelehrte Gesellschaften), III, 47.
Gegenwärtige deutsche Theater, über das, I, 123, 216 ff.
Geheimniß, das, III, 75.
Geisterseher, der, II, 12 ff.
Gelehrter Arbeiter (Philister), III, 53.
Genius, der (Natur und Schule), II, 15.
Genius, der (Votivtafel), III, 53.
Geschichte der merkwürd. Rebellionen u. Verschwörungen ꝛc., II, 7.
Geschichte der Unruhen, welche der Regierung Heinrich's IV. vorangingen ꝛc., II, 111.
Geschichte des Abfalls der Niederlande, II, 94 ff.
Geschichte des 30jährig. Krieges, II, 113 ff.
Geschichtschreibung Schiller's überhaupt, II, 120 ff.
Gesetzgebung des Lykurgus und Solon, II, 106 f.
Geschlechter, die, III, 15.
Glocke, Lied von der, III, 162 ff.
Glück, das, III, 18.
Glück und Weisheit, I, 112.
Goethe, an, als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte, III, 216.
Götter Griechenlands, die, II, 49 ff.
Graf Eberhard d. Greiner, I, 112.
Graf v. Habsburg, III, 362 f.
Griechheit, III, 47.
Größe der Welt, I, 112.
Großmüthige Handlung aus der neuesten Geschichte, I, 123.
Grund, über den, des Vergnügens an tragischen Gegenständen, II, 212 f.
Gruppe aus dem Tartarus, I, 112.
Gürtel, der, III, 52.
Gunst der Musen, III, 53.
Gunst des Augenblicks, III, 287.

## H.

Handschuh, der, III, 80.
Hero und Leander, III, 357 f.
Herzog Alba bei einem Frühstück ꝛc., II, 101.
Historische Memoires, II, 107 ff.
† Hochzeitgedicht auf die Verbindung Henriettens, I, 189.
† Hochzeitgedicht an einen Freund, II, 55.
Hoffnung, die, III, 21.
Homeriden, die, III, 48.
Homeruskopf als Siegel, der, III, 52.
Huldigung der Künste, III, 374 ff.
Hymne an die Unendlichen, I, 113.

## I.

Ideal und das Leben (Reich der Schatten und der Formen), III, 13 f.
Ideale, die, III, 71 ff.
Idealische Freiheit, III, 52.
Jeremiade, III, 48.
Jetzige Generation, III, 52.
Inneres und Aeußeres, III, 52.
Johanniter, III, 155.
Iphigenie in Aulis (von Euripides) übersetzt, II, 58 ff.
Jungem Freunde, einem, als er sich der Weltweisheit widmete, III, 28.
Jungfrau von Orleans, III, 233 ff. 244 ff.
Jüngling am Bache, der, III, 357.

K.

Kampf, der, I, 265 ff.
Kampf mit dem Drachen, III, 91 ff.
Kant und seine Ausleger, III, 47.
Kassandra, III, 358 ff.
Kaufmann, der, III, 156.
Kinder des Hauses, III, 380.
Kindsmörderin, die, I, 111.
Klage der Ceres, III, 19 f.
Kraniche des Ibykus, III, 83 f., 88.
Künstler, die, II, 52 ff., 64.
Kunstgriff, der, III, 47.
Kunstschwätzer, III, 53.

L.

Laura-Gedichte überh., I, 95, 111.
Leichen-Phantasie, I, 111.
Licht und Wärme, III, 20, 25.
Licht und Farbe, III, 53.
Lied an d. Freude, s. An d. Freude.
Lied von der Glocke, s. Glocke.

M.

Macbeth, übersetzt, III, 225 ff.
Macht des Gesanges, III, 17.
Mädchen aus der Fremde, das, III, 17.
Mädchens Klage, das, III, 93.
Mädchen von Orleans, das, III, 219, 271.
Majestas populi, III, 52.
Maltheser, die, III, 97, 175 f.
Männerwürde, I, 110.
Maria Stuart, III, 167 ff., 171, 201 ff.
Matthisson's Gedichte, üb., II, 209.
Meister, der, III, 53.
Menschenfeind, der, I, 269.
Mercur, Zeitschrift, I, 114.
Metaphysiker, II, 236, III, 28.
Metrische Uebersetz. aus Virgil's Aeneide, II, 145 ff.
† Monarchen, die schlimmen, I, 110, 127.
† Monument Moor's, des Räubers, I, 109.
Moralische Dichter, der, III, 47.
Moralischen Nutzen, über den, ästhetischer Sitten, II, 231 f.
Moralisten, an einen, I, 110.
Morgengedanken am Sonntage, I, 58.
Morgenphantasie, s. Flüchtling.
Musenalmanach, II, 240 f., III, 172 f.

N.

Nachahmer, III, 53.
Nadowessische Todtenklage, III, 82, 88.
Naive und sentimental. Dichtung, über, II, 246 ff.
Nänie, III, 18.
Natur und Schule, s. der Genius.
Naturforscher und Transscendentalphilosophen, III, 47.
Naturgesetz, das, III, 53.
Neffe als Onkel, Lustspiel nach Picard, III, 324.
Neujahr, Gedicht zum, I, 20.
Nothwendigen Grenzen, über die, beim Gebrauch schöner Formen, II, 231.

O.

Odyssëus, III, 18.
Othello, von Shakespeare bearbeitet, III, 378.

P.

Parabeln, III, 22 f.
Parasit, nach Picard, III, 323 f.
Pariser Policei, die, ein dramat. Plan, III, 379.

Pathetische, über das, II, 218 ff.
Pegasus im Joche, III, 23 f.
† Pest, die, I, 112.
Pflicht für Jeden, III, 53.
Phädra, v. Racine, übersetzt, III, 376 ff.
† Philipp II., nach Mercier, II, 6.
Philosophie, die, III, 48.
† Philosophie der Physiologie, I, 72, 74.
Philosoph. Egoist, der, III, 28.
Philosophische Briefe, I, 60, 110, II, 23 ff.
† Philosoph. Gespräch im Geisterseher, II, 20 ff.
Phönicierinnen des Euripides, II, 60.
Pilgrim, der, III, 356.
Poesie des Lebens, II, 239, III, 22.
Politische Lehre, III, 52.
Pompeji u. Herculanum, III, 70 f.
† Priesterinnen der Sonne, II, 56.
Proceß der Grafen Egmont und Hoorn, II, 100.
† Promemoria an die Körner'sche Waschdeputation, I, 256.
Prosa Schiller's, gewürdigt, II, 257 ff.
Punschlied, III, 21.
Punschlied, im Norden zu singen, III, 21.

## R.

† Rache der Musen, I, 109.
Räthsel, III, 22, 284 ff.
Räuber, die, I, 15, 77 ff., 99 ff., 116 ff., 126, 169 ff.
† Recensionen, I, 123.
† Repertorium, Württembergisches, für Literatur, I, 122.
† Repertorium des Mannheimer Theaters, I, 221.
Resignation, I, 267 ff.
Ring des Polykrates, III, 80 ff.
Ritter Toggenburg, III, 84 ff.
Romanzen; ihr Begriff, III, 355 (sonst s. Balladen).
Rousseau, I, 110.

## S.

Sänger der Vorwelt, III, 16.
Schaubühne, die, als moral. Anstalt betrachtet, I, 216 ff.
Schilderung des menschlichen Lebens, I, 19, 44.
Schlacht, die, I, 112.
Schwere Verbindung, III, 53.
† Seedrama, Plan zu einem, III, 108 f.
Sehnsucht, die, III, 355 f.
† Selbstrecension der Räuber, I, 122.
Seligen Augenblicke, die, s. Entzückung an Laura.
Semele, I, 112, 114.
Sendung Moses, II, 105.
Shakspeare's Schatten, III, 48.
Siegesfest, das, III, 360 ff.
Sonntagskinder, III, 47.
Spaziergang unter den Linden, I, 123.
Spaziergang (die Elegie), III, 156 ff.
Spiel des Schicksals, II, 11.
Sprüche des Confucius, III, 20.

## T.

Tanz, der, III, 19.
Tartarus, I, 112.
Taucher, der, III, 78 f.
† Teufel Amor, I, 157.
Theilung der Erde, III, 23.
Thor, das, III, 156.
† Tod des Themistokles, dramat. Plan, II, 151.

† Todesfeier am Grabe Rieger's, I, 190.
Tonkunst, III, 52.
Tragische Kunst, über die, II, 213 ff.
Triumph der Liebe, I, 111.
† Trost am Grabe, II, 55.
Turandot, III, 280 ff.

U.

Uebersicht des Zustandes von Europa zur Zeit des ersten Kreuzzuges, II, 109 f.
Universalgeschichte, was heißt und zu welchem Ende studirt man U.? II, 102.
Universalhistor. Erörterung der merkwürdigsten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaiser Friedrich's I., II, 110.

V.

Venuswagen, I, 113.
Verbindungsmittel, das, III, 47.
Verbrecher aus verlorner Ehre, II, 9 ff.
Verschleierte Bild zu Sais, das, III, 23.
† Verschwörung des Bedemar gegen Venedig, II, 7.
† Versuche, die, III, 53.
Vier Weltalter, die, III, 161 f., 287.
Völkerwanderung, Kreuzzüge u. Mittelalter, über, II, 108 f.
Vorrede, erste, zu den Räubern, I, 104.
Vorrede z. ersten Theil der Rechtsfälle nach Pitaval, II, 210 f.
Vorrede zur Geschichte des Maltheserordens, II, 112.
† Vorzug, der, III, 54.
Votivtafeln, III, 51 ff.

W.

Wahl, III, 53.
Wallenstein, II, 150, III, 97 ff., 111 ff., 124 ff.
Warbeck, dramat. Entwurf, III, 300 ff.
Weisheit und Klugheit, III, 52.
Weltverbesserer, an einen, III, 52.
Weltweisen, die, II, 236, III, 28.
Wilhelm Tell, III, 324 ff., 329, 333, 335 ff.
Wilhelm Tell (Stanzen), III, 219.
Wissenschaft, die, III, 47.
† Witz und Verstand, III, 54.
Worte des Glaubens, III, 25 f.
Worte des Wahns, III, 21, 25.
Würde der Frauen, III, 15.
† Wunderseltsame Historia ꝛc., I, 190.

X.

Xenien, III, 37 ff.

Z.

Zeitpunct, III, 47.
Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhet. Gegenstände, II, 221.
Zeus zu Hercules, III, 74.
Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen, über den, I, 75.

3 2044 029 915 048

3 2044 029 915 048

3 2044 029 915 048